

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE BELLAS ARTES



TESIS DOCTORAL

**Procesos colaborativos de representación visual de la
identidad femenina en contextos predominantemente
masculinos:**

La comunidad de mariscadoras de Cambados

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA

PRESENTADA POR

María del Mar Cuervo Pérez

Director

Antonio Muñoz Carrión

Madrid, 2015

Facultad de Bellas Artes
Universidad Complutense de Madrid

**PROCESOS COLABORATIVOS DE REPRESENTACIÓN
VISUAL DE LA IDENTIDAD FEMENINA EN CONTEXTOS
PREDOMINANTEMENTE MASCULINOS:
LA COMUNIDAD DE MARISCADORAS DE CAMBADOS.**

María del Mar Cuervo Pérez

2015

Director:

Antonio Muñoz Carrión

Dedicado a “Las Pérez”

AGRADECIMIENTOS

A las mariscadoras a pie de Cambados.

A Antonio Muñoz por haber creído en lo oficialmente inviable.

A Enrique Alonso por haber sido mi “thesis-coach”.

A Fernando Ortiz de Urbina por la genial traducción al inglés.

A mi hermano Miguel por ayudarme con el estilo.

A mi madre, por ser siempre el faro donde quiera que navegue.

A Sara, la visionaria diseñadora de los libros.

Al ayuntamiento de Cambados : Luis Aragunde, Mané Galiñanes y Jose Vaamonde.

A Sharon Roseman, Anna Aalten y Sally Colle por haber seguido de cerca mi trabajo.

A Begoña Marugán por haber tenido tiempo de quedar conmigo en la tarde mas lluviosa que ha visto Madrid.

Al Museo do Mar de Vigo, Guimatur, Katia Frengoudes, Natalia Laíño, Amalia López Louro, Olivia Bellas, Embajada de Noruega, Consello da Cultura Galega, Deputación de Pontevedra, AGAMAR.

En Islandia: Margaret Willson, Niels Einarsson, Unnur Dís Skaptadóttir, Kirsten Monrad Hansen, Sim Residency, Anna Karlsdóttir, Gísli Helgason, Hildur Sif Kristborgardóttir, Berta Daníelsdóttir, Bjarney Inga, Spark Design, Ínsula-Islandia.

A Paloma Albala por su orden y su paciencia.

En Holanda: Satellietgroep, Transartists.

A Jonay por haber compartido conmigo horas interminables de divagaciones y por el diseño de la portada.

Y a todas aquellas personas a las que escribí correos y siempre contestaron con palabras de ánimo.

SÍNTESIS

La tesis y proyecto fotográfico que se presenta a continuación, fueron el fruto de la convivencia con una comunidad de mariscadoras a pie de la región de Cambados (Galicia) durante 3 meses entre los años 2012 y el 2013.

La oficialización del marisqueo es un hecho relativamente reciente en la historia de las comunidades de la ribera del mar en Galicia y un condicionamiento absolutamente crucial en la identidad de estas mujeres.

Hoy, estas mujeres están organizadas, proponen planes de explotación, han pasado de ser depredadoras a ser cultivadoras, se organizan, luchan contra el furtivismo, resiembran, hablan de la vida de la almeja como la mejor bióloga y transmiten sus conocimientos a las generaciones que hoy están cogiendo el relevo. Son, en definitiva, portadoras de un patrimonio cultural inmaterial femenino que actualmente comienza a ser valorado por las CCAA, por el Estado y a nivel internacional por la UNESCO.

Todos estos factores han tenido una influencia decisiva en la identidad de estas mujeres, en como se ven ellas mismas y como las ve su propia comunidad.

El análisis de este proceso de profesionalización ha sido observado desde puntos de vista que tenían principalmente la mercantilización y los consecuentes resultados como principal motor, pero hay pocos estudios que hayan estudiado esa transición no solo a título social si no también identitario y por consiguiente del imaginario cultural de una sociedad en cambio.

El proceso transformativo de la identidad de estas mujeres fue difícil de observar debido a una ausencia de imágenes del pasado, pero las historias biográficas siguen vivas en la memoria de la mayoría de estas mujeres y eso es hoy un tesoro que es necesario mantener vivo.

Esta tesis se plantea servir a la corriente que desde la UNESCO pone de relieve los valores culturales en peligro de extinción, haciendo de ella una tesis híbrida que responde a una demanda social de poner en uso lenguajes visuales y artísticos al servicio de la documentación de procesos culturales que no tienen visibilidad. El riesgo de perder normas de organización y la relación de estas mismas con la naturaleza es una de las prioridades de la UNESCO y parte de los objetivos en los que se suscribe este trabajo de investigación.

El proyecto fotográfico, como cualquier proyecto de larga duración, sufrió modificaciones y quiebras hasta llegar a un estado de co-autoría con las modelos. Los retratos, en muchos casos resultado de peticiones, fueron un encuentro reflexivo en el que se demostró lo imprescindibles que son los protagonistas en el tratamiento de la cultura.

La intención del presente estudio no fue la de hacer una tesis de antropología si no subrayar una mirada de un modo de vida y de la feminidad a través de un vínculo empático basado en el respeto hacia las protagonistas. El objetivo fue demostrar la manera en que los lenguajes visuales artísticos pueden documentar e interpretar respetando al otro.

Lo que eran dos campos autónomos como eran por un lado la antropología y la sociología y por el otro el arte, encontraron un lugar de encuentro en la fotografía, que sirvió como un territorio interdisciplinario, un lugar intersticial complejo en el que se mueve esta investigación. El resultado es autónomo y existe en un espacio emancipado tanto de la antropología como del arte.

La muerte del autor de la que nos hablaba Barthes(1980)¹ cobró sentido con las modelos en el momento en el que la opinión de las retratadas empezaba a guiar las propias fotografías, una vez que la presencia de la fotógrafa logró el estatus de observadora.

El tiempo volvió a tener valor en el retrato (a pesar de existir en la era de la digitalidad y la no-responsabilidad del retratado con el fotógrafo) y dio intimidad a las fotografías y a las miradas que se sucedían ante el objetivo. Nació el concepto de “deriva” dentro de la autoría, se abrió un espacio para la sorpresa y para observar un proceso de transformación que indicaba una lucha contra los estereotipos.

El empleo común de verbos como “tomar” o “sacar” fotografías se tuvo que re-evaluar para analizar la medida en la que el fotógrafo traiciona la confianza del retratado en el momento en el que sigue asumiendo esos verbos de connotaciones autoritarias y casi colonialistas como parte del proceso.

En esos tres meses, se aplicaron métodos mas propios de antropólogos o de etnógrafos como fueron: Las historias de vida, las entrevistas en profundidad, el diario de campo y la observación participante. El fin último era demostrar que los retratos en fotografía en muchas ocasiones no se realizan tanto con la vista

¹ En 1980 escribía su homónima obra: *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Aquí evaluaba la desaparición del autor y el valor del modelo y lo que se sucede frente a la cámara o ante el lienzo en el proceso creativo.

sino con el oído y tras lograr un complicado proceso de confianza.

Tras una inmersión en la antropología visual y la etnografía sensorial, se generó una atmósfera, donde estas fotografías fueron evolucionando y aún hoy esperan a ser diseccionadas una y otra vez por sus propias protagonistas y por el espectador. Estas imágenes consiguieron instaurarse como manifestaciones perceptibles visualmente de conceptos inmateriales.

El proceso que siguió esta investigación consistió en una trayectoria no lineal sino circular en la que las fotografías se desarrollaron dentro de un ambiente de adaptación mutua de la fotógrafa y las modelos y prosiguió hacia la exposición de las mismas y su consiguiente evaluación por parte de las retratadas, testando y analizando maneras en que el otro logra identificarse con una mirada exterior.

Esta exposición de las imágenes se asumió como una deuda y arrojó datos definitivos que ayudaron a evaluar, desde la perspectiva de las protagonistas, el trabajo de la fotógrafa.

Desde lo visual a la etnografía reflexiva, desde la narrativa a la investigación de base artística, el trabajo de campo se sometió a una revolución en la recolección de datos y las estrategias de representación y distribución.

Esta tesis propone un análisis auto-reflexivo en el que el trabajo etnográfico se presenta como un campo de experimentación artística, contemplando multitud de voces que tratan de integrar una visión “emic”² en el desarrollo y la captura de imágenes.

² Junto con “etic” fueron términos introducidos por Kenneth Pike que posteriormente se acuñaron en la antropología social para definir puntos de vista desde dentro o el punto de vista del nativo (emic) o de aquel que le observa-el extranjero (etic).

En las siguientes páginas se podrán apreciar multitud de voces y momentos en los que la autora de la tesis se hace presente y entrelaza sus apreciaciones con las observaciones y los textos de un diario de campo.

Esta mezcla de sujetos en la construcción del texto fueron necesarios para comprender profundamente la presencia del autor en el trabajo como investigador y como primer conductor de lo que se sucedía frente a la cámara y frente a sus ojos.

Cambados, 18 de Noviembre de 2012:

El frío es omnipresente, la luz caliente y te sorprende de repente en el agua. Las gaviotas parecen mascotas y las navajas se descubren como uno de los seres vivos mas fuertes que he visto.

El mar juega al escondite inglés; te giras y cada vez está mas cerca hasta que te atrapa por las rodillas y hace presión en las botas de agua.

Las miradas, aunque fijas son desconfiadas.

Nos hacemos viejos y cómodos, las manos ya no aguantan el frío del amanecer.

Las mujeres no se apresuran en los callejones oscuros y los hombres se guardan bien de andarse con “lerias”.

El tabaco sigue siendo el perfume de los descansos.

(Texto extraído del diario de campo de Mar Cuervo)

ÍNDICE

1 INTRODUCCIÓN	17
1 (1) ANTECEDENTES DE LA INVESTIGACIÓN	19
1 (2) POSICIONAMIENTO	23
1 (3) APROXIMACIÓN PERSONAL AL TEMA	26
1 (4) EL CASO DE LA MARISCADORA DE CAMBADOS	29
1 (5) PREGUNTAS, PROBLEMAS E HIPÓTESIS	32
1 (6) MÉTODOS EMPLEADOS Y JUSTIFICACIÓN: EL TRABAJO DE CAMPO	35
1 (7) ESQUEMA Y DESARROLLO CRONOLÓGICO DE LA TESIS	40
2 LA MARISCADORA A PIE Y SU VIDA	43
2 (1) CARACTERÍSTICAS QUE DETERMINAN A LAS MARISCADORAS	46
2 (2) LA TRADICIÓN MARISQUERA EN CAMBADOS: LOS SABERES EN FEMENINO	54
2 (3) INDIVIDUALISMO E INGOVERNABILIDAD	59
2 (3.1) Identidades colectivas e individuales. Especificidades de un grupo compuesto exclusivamente por mujeres	64
2 (3.2) Desobediencia al concepto de Identidad colectiva. Lo visible y sus excepciones	73
2 (4) TRABAJO EN FEMENINO. MOTIVOS DE SEGREGACIÓN POR GÉNERO	77
2 (4.1) La herencia oral matrilineal. El saber como futuro	80
2 (4.2) El tiempo y sus implicaciones: Pluriactividad doméstica y laboral	85
2 (4.3) Las cargas familiares y los deberes contraídos	89
2 (4.4) El “code-switch” y su representatividad en el mandil	94
2 (4.5) Familia-Trabajo.Mujer-Mar	99
2 (5) LA PERSONALIDAD DE LA MARISCADORA	103
2 (5.1) La autosuficiencia como identidad	104
2 (5.2) Influencia de la visión del mar en la personalidad de la mariscadora: El mar como vida y como propiedad	107
2 (5.3) “Degenderization” en el entorno laboral	112

2 (6) LA CULTURA “RIBEIREÑA”	115
2 (6.1) Diferencias en el concepto de mar para marineros y mariscadoras.....	116
2 (6.2) De “O Sarrido é Libre” a “ O Sarrido é de quen o traballa”. Historia de Lola <i>A Rodiña</i>	118
2 (6.3) Cultura Ribeireña y su transmisión: De lo inmaterial a las almejas.....	127
2 (6.4) Conocimiento como “mellora”. De “coller ó eito” a conocer “os buratos”.....	133
3 EL TRABAJO DE CAMPO COMO PROCESO DE CREACIÓN ARTÍSTICO	137
3 (1) APROXIMACIÓN AL ESTUDIO Y OBSERVACIONES	138
3 (1.1) Primeras impresiones e hipótesis: Contacto con las mariscadoras a pie y posterior desplazamiento.....	138
3 (1.2) Estado de la cuestión de la Antropología Visual: Antropología Visual vs Antropología de inspiración antropológica.....	147
3 (1.3) Influencia Visual y de Concepto. Imágenes de referencia y su influencia en mi trabajo.....	152
3 (1.4) La aproximación al Sujeto de la observación al Objeto. El trabajo de campo de un fotógrafo de la cultura.....	170
3 (2) TRANSICIÓN EN EL PROCESO COLABORATIVO DE REPRESENTACIÓN VISUAL	176
3 (2.1) Fases del proceso.....	176
3 (2.2) Factores, observaciones y experimentos.....	183
3 (2.3) Agentes endógenos determinantes: Improvisación y Creatividad.....	192
3 (3) DISEÑO Y PROPUESTA DE MÉTODO EXPERIMENTAL	195
3 (3.1) Propuesta inicial y sus compromisos.....	196
3 (3.2) La crítica del protagonista como valor dialéctico: Evaluación recíproca de lo expuesto.....	200
3 (3.3) Procedimientos antropológicos como Arte.....	209
3 (3.4) La estética antropológica; entre arte y ciencia.....	213
3 (4) APLICACIONES DEL MÉTODO PROPUESTO	217
3 (4.1) Etnografía de los sentidos (Fotografía hecha con la escucha).....	218
3 (4.2) El retrato y sus implicaciones psicológicas y espaciales.....	225

3 (4.3) Técnicas antropológicas aplicadas a la fotografía artística según categorías propias de la Etnografía y la Sociología.....	232
3 (4.4) La dimensión invisible de la observación.....	236
3 (4.5) Investigación feminista en el Arte.....	240
4 IMAGEN E IDENTIDAD FEMENINA: SUS CONTRADICCIONES Y SUS VARIABLES.....	245
4 (1) IDENTIDAD, REPRESENTACIÓN E IMAGEN: CONJETURAS A CERCA DEL SIGNIFICADO DE IDENTIDAD.....	253
4 (2) LA “AGRUPACIÓN” Y LA “COMPAÑÍA”. IDENTIDAD Y COMUNIDAD.....	256
4 (2.1) Factores de cohesión y separación. Identidades individuales y colectivas.....	257
4 (2.2) Memoria cultural y su representatividad en las identidades actuales.....	262
4 (2.3) Ecofeminismo/ Ecofeminismo materialista.....	265
4 (3) LA TRANSICIÓN DE LA VERGÜENZA AL ORGULLO Y SU REPRESENTATIVIDAD. LO PÚBLICO SE HACE POLÍTICO.....	269
4 (4) DIMENSIÓN GLOBAL DEL PROYECTO. APLICACIONES DEL MÉTODO DE TRABAJO Y REPERCUSIÓN DE LAS IMÁGENES.....	273
4 (4.1) Ecos a nivel Global	274
4 (4.2) Características formales y análisis de las imágenes.....	277
4 (4.3) Lo expuesto y su proyección: Formatos y sus repercusiones.....	277
5 CONCLUSIONES FINALES.....	290
6 ANEXO. EL CASO DE ISLANDIA Y SCHEVENINGEN.....	299
7 ABSTRACT	313
8 RESUMEN-ESPAÑOL.....	317
9 RECURSOS.....	320
10 APÉNDICE VISUAL.....	339

1 INTRODUCCIÓN:

Antes de abordar el tema, es imprescindible poner en contexto esta investigación, como se llegó al tema y las hipótesis iniciales que se establecieron.

Para ello, en las siguientes páginas se propone una aproximación en la que se justifica el empleo de unos métodos específicos para el acercamiento a esta comunidad y el organigrama cronológico según el que la tesis fue elaborándose.

También se detallan los problemas con los que la investigadora aterrizó a la hora de hacer el trabajo de campo y la manera en que muchos de esos inconvenientes se mostraron como nuevas maneras de afrontar el retrato y el estudio.

(1.1) ANTECEDENTES DE LA INVESTIGACIÓN:

En el año 2011, pocos meses después de haber inscrito la tesis en la Facultad de Bellas Artes en la UCM, el Museo do Mar de Vigo me otorgó un premio para realizar un proyecto fotográfico en Galicia que tenía por objeto de retratar a mujeres que trabajaban en labores directamente relacionadas con el mar, a este proyecto lo titulé *Sereas* (Sirenas en gallego).

El fin de este proyecto era conocer, interpretar y dar visibilidad a la labor ancestral de la mujer en la pesca mas allá de lo que se consideraba durante muchos años una labor de “soporte” y como contrapunto a un sistema de vida propio del hombre pescador. Se pretendía, a través de las fotografías, hablar de la lucha y de la independencia de estas mujeres y también de los trabajos y los roles que desempeñaban en sus comunidades.

Cumplir ese objetivo requería fotografiarlas y hacer un inventario visual en el que localizar e identificar los trabajos que realizaban en tierra y en mar directamente relacionados con la tradición pesquera en toda su diversidad.

A partir del mes de Febrero de 2011, se localizó a mariscadoras jubiladas en Boiro y junto con la ayuda de Amalia López Louro, técnica de turismo del Ayuntamiento, se inició una serie de retratos de estas mujeres que se encargaban de un proyecto llamado *Paséate con nos* en el que hacían de guías turísticas del marisqueo de su zona.

Se pudo experimentar y observar en Moaña el trabajo de una mujer *bateeira*.³

³ Aquellos/as que trabajan cultivando el mejillón en las bateas de las rías bajas. Trabajo poco común entre las mujeres.

También se visitó A Guarda con la Asociación de Redeiras do Baixo Miño aprendiendo mas de cerca su trabajo y cómo funciona el sistema de reparación de redes y las técnicas tradicionales de organización de esta importante y cotidiana tarea.

Se fotografió también en Boiro a las mujeres que trabajan en la conservera de Luis Ecurís Batalla y se accedió también a momentos de cotidianidad extra-laboral (meriendas, etc...) con unas mujeres que tenían bateas en propiedad y con otras mujeres que reparaban redes.

El acercamiento a estas mujeres permitió hacer contactos en estos contextos que aunque dispares compartían la presencia del mar como denominador común.

Cada una de las mujeres con las que se tuvo el placer de compartir tardes y fotografías, ya fuesen rederas, mariscadoras, *bateeiras*, o trabajasen en la fábrica de conserva, fueron abriendo poco a poco los ojos ante la situación de la mujer en la pesca descubriendo, al mismo tiempo, los diversos mecanismos de segregación laboral por género existentes.

Todas trataban de mantener viva una tradición marinera que iba entrelazada con su propia vida y con la historia de sus familias y en su mayoría trataban de dar visibilidad y respeto a su trabajo, aparte obviamente de la rentabilidad que se derivaba del mismo.

La Entrada:

Finalmente, un día de verano de ese mismo año 2011, se llegó a Cambados a través de la Asociación Cultural de Mulleres do mar de Cambados - Guimatur para fotografiar a las mariscadoras a pie de la zona.

Hubo algo en este grupo de mujeres que cautivó desde el principio, algo muy evidente que hizo que se valorase el caso como digno de realizar una tesis doctoral que ilustrase el caso de ese *microentorno* que era el marisqueo a pie de Cambados. Ese “algo” fue encontrar una comunidad de mujeres perfectamente organizadas que desarrollaba prácticamente en exclusividad su trabajo en un entorno dominado por la presencia masculina como es la pesca; un mundo dentro de otro mundo, separados aparentemente en exclusividad por el género.

Este fue uno de los motivos que hacía a este grupo de mujeres un reducto específico que requería mas protagonismo y que abría la puerta a una serie de cuestionamientos y de dudas que interesaba tratar de resolver.

En aquellos primeros momentos del trabajo de campo en Cambados se pudo apreciar casi objetivamente lo que se trató de un “flechazo”, una relación de encuentro profundo en la que nació toda la empatía que una investigadora visual puede llevar dentro.

Este grupo de mujeres en muy pocas horas captaron el interés con el simple hecho de haberme hecho calzar unas botas de goma y acompañarlas en su trabajo. Se había dado un paso definitivo; aceptar sus normas y hacer mío el utillaje que se requiere en esa situación. Este era mi mensaje en esta compleja relación de encuentro con el otro y así lo entendieron ellas.

El modo de ser de estas mujeres era tan peculiar que hacía que me sintiese inevitablemente atraída hacia ese entorno y ese espacio que ocupaban en el mar, ya fuese con su presencia o con sus palabras. Si, se puede hablar de que se vivió un encuentro profundo.

Su identidad como grupo, los subgrupos dentro del colectivo, la transición en los últimos años de la vergüenza al orgullo auspiciado por el nuevo lugar que ocupaba la mujer en su sociedad, las especificidades identitarias fruto de unas características culturales asociadas a la vida marinera..., todas parecían cualidades suficientemente atractivas como para pararse y analizar, no solo visualmente sino antropológicamente.

Me negué a perpetuar un conocimiento histórico que simplemente había ganado relevancia en los últimos años por cuestiones casi de folklore regional o exotismo y decidí, antes de comenzar la investigación, posicionarme en el lugar de las mariscadoras, y dejar que fuesen ellas mismas las que juzgasen mi trabajo.

El primer paso consistió en hacer un estudio de la identidad desde una perspectiva de género, empleando la fotografía dentro del proceso de acercamiento al caso y también como elemento de “excusa” para hacerme temporalmente portadora del pasado y el presente de este grupo de mujeres.

Portadora de un pasado caracterizado por la falta de archivos o fotografías que documentaran la actividad realizada por estas mujeres , y de un presente libre de categorías predefinidas que esperaban ser expuestas en contextos ajenos, para permitir que fuesen las mismas mariscadoras quienes juzgasen el proceso y el resultado visual final.

(1.2) POSICIONAMIENTO:

Las nociones previas que se tenía entonces del marisqueo eran las básicas; existía una modalidad que era a flote (con embarcaciones) y otro tipo de marisqueo a pie (en tierra). Por algún motivo, el que era a flote lo realizaban los hombres principalmente y el de a pié mayoritariamente las mujeres.

La regla en la pesca es que generalmente se trata de un trabajo asignado tradicionalmente a los hombres donde las mujeres se quedan en tierra haciendo de soporte de la familia y la vida en la casa, con participaciones periódicas en el procesado o la reparación de redes. Pero, de repente, aparecían excepciones a esa regla, como era en el caso del marisqueo a pie en el que la vida en el mar y en la tierra encontraban su lugar en la bajamar.

En aquella primera visita a Cambados, mis nociones acerca del tema eran así de simples.

Una vez en casa, con las primeras fotografías tomadas, se trató de buscar más información e imágenes de referencia sobre el tema. Ya existían artículos periodísticos que hablaban de ellas, visitas de programas de televisión que reconocían los valores particulares de este tipo de trabajo y de la mujer gallega. Inicialmente no se encontró mucha mas documentación específica⁴ y lo que mas interesaba; no había estudios que profundizasen mas allá de la mera noticia o que recogiesen de manera gráfica el pasado y el presente de estas mujeres y su identidad, tanto como grupo como individualmente.

⁴ Salvando los trabajos de Begoña Marugán (2004), Manuel González Vidal (1980), Marisa Rey-Henningsen (1978), Anna Aalten (1982) y quizá un par de libros mas dedicados al tema.

Era un terreno complicado; aquello que había hecho llegar hasta allí era la fotografía, pero para continuar el trabajo empezaban a requerirse los presupuestos epistemológicos propios de la antropología visual, que a estas alturas de la inmersión en la comunidad se mostraban imprescindibles.

Las fotografías sacadas en aquel día de verano seguían respondiendo a una demanda, pero las preguntas seguían en el aire sin ser respondidas, necesitaba re-significar mis imágenes desde su propio universo mental. Sin ello, no se completaba el modelo que incluye al “Otro” a la hora de establecer el discurso visual definitivo. Se necesitaba que fueran ellas quienes las re-significaran como un vector de corrección acerca de mis definiciones visuales sobre este universo laboral tradicional.

Quería entender el porqué de esa segregación que visualmente había atraído tanto, y lo más importante: El modelo de análisis que se había propuesto diseñar, basaba como indispensable entender lo que ellas tenían que decir y no había lugar a simplemente “sacar” o “tomar” sino que se valoraba el protagonismo que se merecían.

Inicialmente había llamado la atención su fortaleza, no se entendía el motivo por el que había tan pocos hombres trabajando como mariscadores a pie contemplando la dureza del trabajo. Rompían con muchos estereotipos atribuidos a la mujer y se daban especialmente en Galicia por su carácter independiente y luchador. Parecía un grupo ordenado y constituido a base de una serie de batallas que habían librado que las habían hecho llegar a donde estaban ahora.

Estos fueron algunos de los motivos que hicieron que los siguientes cuatro años los dedicase a implicarme, entender e interpretar a este grupo de mujeres

y me dispusiese a realizar un estudio interdisciplinario en el que mezclaría lenguaje propio de la microsociología y el de la antropología con el de la fotografía desde una perspectiva artística.

(1.3) APROXIMACIÓN PERSONAL AL TEMA:

En la actualidad, el marisqueo a pie goza de bastante visibilidad, principalmente en Galicia y en España. Pero no siempre fue así, éste es un hecho relativamente reciente que hace que fuera inicialmente difícil localizar textos escritos al respecto para ponerse en contexto.

Existían pocas publicaciones específicas acerca del tema y lo más descorazonador era que muchas de ellas estaban bastante erradas y caían en datos tanto cuantitativos como cualitativos equivocados y en muchos casos no corregidos como fue el caso de “A Despensa de Area” (Sequeiros,1995) que tildaba a las mariscadoras de ser un colectivo envejecido y analfabeto funcional, datos que considero personalmente superficiales y poco contrastados con la realidad de la mariscadora. O el estudio llevado a cabo por la Unión Europea⁵ en el cual, directamente, se usaban datos numéricos absolutamente equivocados que no contemplaban siquiera a la mariscadora, siendo el marisqueo a pie, como dije anteriormente, un colectivo principalmente femenino. Los datos de este informe fueron enmendados mas tarde por la Xunta de Galicia que realizó unas jornadas donde se corrigió parcialmente la información volcada en el anterior informe.

Las mariscadoras a pie de Cambados ocuparían todo el tiempo y el espacio en exclusividad, y pronto presentaron unas cualidades que iban a facilitar unas estrategias de trabajo sobre casos similares a miles de kilómetros en los que encontrar homologías al caso estudiado en Galicia.

⁵ Informe *MacAlister* (2003), sobre la presencia de la mujer en la pesca.

Previo a la estancia de tres meses en Cambados, se realizó una aproximación a la problemática a través de los libros o *papers* publicados sobre el tema que fueron mostrando que el caso a observar era particular y valioso.

Lo que inicialmente se pensó que era local, se mostró como mucho mas generalizado incluso a nivel global, siempre con peculiaridades dependiendo de la cultura y la geografía pero con denominadores comunes.

Mujeres en países como Japón, Timor, Islandia o Camboya replicaban jerarquías similares en comunidades pesqueras en las que eran ellas las que adoptaban unos papeles específicos en sus comunidades y reproducían métodos de transmisión de conocimientos empleando estrategias similares al caso de Cambados.

Cambados se presentaba como un contexto matriarcal distinto al de muchas otras culturas de la península, y un caso específico aunque a su vez replicado a nivel global. Compartía similitudes con otras sociedades pero tenía particularidades ya fuera en los roles dentro de casa, en su sociedad, en el matrimonio, que en otras sociedades diferían diametralmente con las labores y responsabilidades que estas mujeres asumían.

El caso de la mujer gallega se hacía intensísimo en palabras de (entre otros): González Vidal (1980) , Bayo (1976), Lisón (2004), Marugán (2004), Roseman (2002) o Cole (1991)⁶. Estas lecturas iniciales sirvieron a modo de aclimatación al tema.

La primera toma de contacto con el objeto de estudio, hizo que la llegada a Cambados se caracterizara por un desplazamiento físico de pocos kilómetros desde Madrid (638 Kms. según Google maps) pero un desplazamiento

⁶ Aunque esta última hiciese su trabajo de campo en la costa norte Portuguesa, comparten cualidades similares al formar parte de lo que se ha venido a llamar área Galaico-Portuguesa.

simbólico en el que se pudo contactar con una civilización aún viva en la que las mujeres conocían el secreto de la conciliación de familia y trabajo, la independencia, la fortaleza física, la lucha sin ayuda de los hombres, la arenga y la negación a sistemas de control. Eran las dueñas, en muchos casos, de la “llave de la despensa”, las transmisoras del conocimiento y las ecólogas por excelencia.

Una investigación antropológica, y esta aunque solo sea parcialmente lo es, el autor debe siempre hacer explícito sus ideas previas, y la presuposición sobre lo que espera encontrar. Comprobé que en las monografías clásicas no solía ser así, pero en esta investigación fue indispensable situarse en un observatorio explicitando el proceso de transformación que sufrió la investigadora en el proceso de acercamiento, observación e interpretación del objeto de estudio y de cómo la confrontación con el mismo la ha transformado.

(1.4) EL CASO DE LA MARISCADORA DE CAMBADOS

Muchas mariscadoras se preguntaban porqué no estudiaba otras asociaciones de mariscadoras en Galicia, pero para poder acotar el objeto se tuvo que centrar en el microentorno de Cambados. Ésta es una decisión durísima para un fotógrafo ya que las imágenes de este mismo objeto están por doquier, sin embargo las restringí a un lugar geográfico determinado. Esto era básico para poder ahondar en la vida, personalidad e identidad de las mujeres a retratar. Abarcar demasiado iba a llevar a una pérdida de matices y a una “difuminación” de parte de las teorías que se querían probar dentro del proceso de la fotografía de retrato. Esta decisión casi práctica en un inicio, se mostró de vital relevancia en el estudio y en lo que fue la piedra angular de la tesis: La observación de la implicación entre artista y modelo en la fotografía de retrato y su influencia en el trabajo final.

Interesaba especialmente el caso de Cambados, pues fue el grupo de mariscadoras en Galicia que más tiempo les llevó organizarse y asociarse. La razón principal fueron los conflictos internos que les impedían tomar la decisión de asociarse de una manera al 100% democrática.

Existían grupos de mariscadoras que seguían sin querer romper con el *status quo* por motivos históricos y por una incapacidad de afrontar el cambio en el presente debido a una falta de confianza en los beneficios del asociacionismo en el futuro.

Finalmente y a pesar de ser de las últimas⁷ en decidir asociarse para poder ser las que co-gestionaran sus recursos y los métodos de explotación junto con la Xunta de Galicia, En el 2013 eran las que gozaban de un mejor estatus, un mayor número de ingresos al mes, un mayor número de puestos creados

⁷Se asociaron en 1999.

anualmente y las que han logrado mayor visibilidad ante la sociedad.

Esta autoestima y orgullo derivados de esa transición, hizo que resultara especialmente interesante observar la manera en que esos cambios se habían proyectado en su imagen e identidad.

Se delimitó el trabajo a este núcleo y a esta región, con el fin de permitir ahondar en cada historia y en cada caso específico.

Esta investigación pretende también proponer un “método” de trabajo en el que los sujetos del estudio estén presentes, convirtiéndose en coautores y participando activamente en el trayecto de descubrimiento de la artista. Dicho requerimiento metodológico obligó a dedicar tiempo a construir y cuidar una relación personal con ellas.

Se quiso circunscribir este estudio dentro de un contexto global con la finalidad de poder compararlo a posteriori con diversos casos donde se pueda estudiar la relación de la mujer y el mar. Hacer de esta tesis un caso preciso y acotado geográficamente permitiría mas adelante observar otros casos geográficamente distantes en los que poder ver cómo es la presencia de las mujeres en la industria pesquera⁸.

Esta es por tanto una tesis abierta cuya metodología está diseñada para dar cobijo en el futuro a comunidades en El Labrador, Escocia, Holanda...⁹

⁸Estas comparaciones ya han comenzado a arrojar resultados: Durante la realización de la tesis doctoral, se tuvo la oportunidad de residir durante tres semanas en la isla de Shodoshima (en el mar interior Seto de Japón) invitada por una residencia artística donde se pudo ver brevemente cual era la vida de una mujer en una casa de pescadores. Posteriormente también se recibió una beca de creación artística (EEA Grant) con la que desarrollar un proyecto similar en este caso con comunidades que viven de la pesca en Islandia. Este fue un primer paso que me mostró la manera en que un estudio de carácter local como era el de Cambados podría cobrar interés en contextos más remotos.

⁹Información mas detalladas en los Anexos dedicados al tema al final de la tesis.

El estudio de la pesca hace imprescindibles los trabajos que desde una perspectiva de género, valoren cuales son las responsabilidades asumidas por estas mujeres: De que manera esas responsabilidades condicionan su carácter, cuales son los niveles de dependencia o independencia en sus hogares y su entorno social, como las trayectorias que han seguido desde los modos tradicionales de organización del trabajo...

(1.5) PREGUNTAS, PROBLEMAS E HIPÓTESIS

Antes incluso de haber decidido realizar un trabajo de campo en Cambados con estas mujeres, había una duda que desencadenó una larga serie de preguntas: ¿Por qué solo mujeres?

Las preguntas que se derivaron, fueron catalogadas en tres subgrupos: Aquellas relacionadas con las mariscadoras y el marisqueo, las relacionadas con la identidad femenina individual y colectiva de este grupo de mujeres y por último; las que surgieron como parte del proceso fotográfico.

Cada uno de estos grupos de preguntas se ordenaron a medida que mi relación con ellas y mi presencia dentro de su grupo se intensificaba.

La llegada implicaba cuestionarse cómo eran ellas y como realizaban su trabajo con el fin de contestar las preguntas tanto sobre el proceso que viví y compartí con ellas como los planteamientos y observaciones acerca de su identidad.

Diariamente se anotaban estas preguntas en cada una de las siguientes categorías:

1) Respecto al tema: Las mariscadoras y el marisqueo a pie.

¿Cuáles eran los motivos que determinaban el carácter de estas mujeres?

¿Cuáles eran los motivos de esa segregación por género?

¿Cuáles eran las especificidades de un grupo laboral compuesto casi en exclusiva por mujeres?

¿Cómo eran vistas en su comunidad?

¿Cómo era su método de transmisión de conocimientos?

¿Cuáles eran las diferencias entre todas ellas?

¿Cuál había sido el camino seguido para llegar a la oficialización de su trabajo?

2) Respecto al tema: Imagen e identidad femenina:

¿Cómo había sido su transición desde la vergüenza por realizar un trabajo que nadie quería hasta el orgullo y de qué manera había afectado a su imagen?

¿Cómo se expresa de manera externa la identidad femenina en un contexto laboral masculino?

¿Son la solidaridad y la envidia categorías aún aplicables a un grupo de mujeres?

¿Cómo son percibidas las mariscadoras por los medios de comunicación?

¿Cuál es el valor de la transmisión oral de los conocimientos entre ellas?

¿Cuáles son sus estrategias de visibilización?

3) Respecto al tema: El proceso fotográfico:

¿Qué diferencias hay entre la antropología visual y la fotografía de inspiración antropológica?

¿Cómo se consigue acercarse al objeto de estudio, en este caso a un grupo de personas y conseguir su colaboración?

¿De qué manera mi punto de vista puede influir no solo en el comportamiento de las mariscadoras?, ¿de qué modo debe modificarse para que el estudio sea lo mas representativo posible?

¿Qué métodos de la antropología, la sociología y la etnografía pueden aplicarse a un proceso fotográfico?

¿En qué medida se puede estar haciendo antropología visual y arte?

¿Por qué hacer retrato?

¿Cuáles son aquellos elementos invisibles a primera vista y cuáles se nos muestran desde el principio?

¿Hasta qué punto el modelo puede llegar a ser co-autor de la obra fotográfica?

¿Cuáles son los distintos niveles de implicación?

Todas estas preguntas precisaban sin duda de un desplazamiento físico a su entorno. No era algo que se fuese a poder realizar con visitas esporádicas pues requería una inmersión mediante la técnica del trabajo de campo y a través de una observación fotográfica participante para poder encontrar respuestas y componer un espectro de imágenes que reprodujesen esas interacciones.

Parte del problema inicial era “la apuesta”, pero esto es algo a lo que se enfrenta cualquier antropólogo o fotógrafo cuando debe contar con la voluntad de otras personas a la hora de participar en un proyecto.

Dado que no trataba de realizar solo un foto-reportaje, sino una investigación desde la antropología visual, y mi método exigía una mirada *emic* (desde dentro), cuidé en extremo todo lo referente a mi desplazamiento a Cambados.

Las hipótesis iniciales giraban en torno a una serie de ideas sobre la segregación y marginalización por género, la feminización del trabajo y la tradición, pero acabaron gravitando en torno a ideas más profundas que demostraron lo que eran sociedades donde la igualdad era simulada y aquellas donde lo que aparentemente es una discriminación, se desvela como métodos históricos de facilitar los intereses femeninos.

(1.6) MÉTODOS EMPLEADOS Y JUSTIFICACIÓN: EL TRABAJO DE CAMPO

“El primer viaje”

Tras la primera visita y los encuentros informales, aun ajena a la comunidad de mariscadoras de Cambados en el 2011, se constató un potencial en estas mujeres desde muchas perspectivas.

Desde una perspectiva puramente plástica, estas mujeres tenían unas cualidades excepcionales; condensaban presente y pasado en unas imágenes que podríamos calificar en muchas ocasiones de anacrónicas; ¡se guiaban por las mareas y por la luna!, desarrollaban su trabajo en un entorno natural único solo visible cuando desaparece el mar, su indumentaria facilitaba una serie de datos a cerca de su persona inagotables. Eran en si mismas un inventario expresivo muy evidente.

Su presencia resultó interesante desde el primer momento: Un grupo exclusivamente compuesto de mujeres (había menos de cinco hombres entre más de 200 mujeres), realizando un trabajo de una dureza y una fortaleza física incomparable, en un marco natural entre el mar y la tierra, dicharacheras, inaccesibles a primera vista..., todo se mostraba como un reto de un atractivo ineludible para cualquier persona que desea investigar y fotografiar aquello que no se conoce.

El hecho de ver un contexto social dominado en su mayoría por mujeres siempre me había atraído particularmente y en este caso específico había muchas cualidades en estas mujeres que estimulaban no sólo los intereses

fotográficos sino también muchos otros aspectos del universo relacional y axiológico que me dispondría a explorar.

Ya existían fotografías de las mariscadoras como colectivo en la prensa, entre ellas un proyecto de fotoperiodismo, especialmente bueno, de la fotógrafa Susana Girón, a la que tuve la oportunidad de conocer mientras estuve en Cambados y ya en el 2014 un trabajo llevado a cabo por Alfredo Cáliz para el diario El País. Ambos trabajos eran de mucha calidad y daban protagonismo al caso de estas mujeres junto con un texto en el que se narraba la historia que acompañaba estos rostros, pero la inmersión en el tema no dejaba entrever el proceso y la evolución de la relación del fotógrafo con el objeto a retratar.

La metodología de investigación que se proponía en mi caso, exigía una implicación, la creación de un *intertexto* visual que obligaba a conocer, caso por caso, a cada una de esas mujeres, conocer sus inquietudes diarias, los problemas que les preocupaban, en fin..., todas las preguntas que previamente había descrito y que con unas fotografías y unas entrevistas no iba a poder satisfacer.

La antropología visual requiere profundizar en el tema, entender una serie de *porqués* que ni desde la distancia ni en los libros iba a poder aclarar.

El trabajo de campo antropológico era el camino mas directo para entenderlas y el método antropológico la única vía para dejar de asumir que las cosas eran así sin plantearme los motivos. Necesitaba distanciarme de mis prejuicios para poder acercarme a ellas y ser aceptada. Para ello debía escuchar las historias, narrar las historias, entender todos los niveles de significado.

El objetivo era la elaboración de una historia oral en imágenes y texto: La cámara y las fotografías serían un mero instrumento cuya finalidad fuese servir

de excusa para observar el mismo proceso fotográfico. El resultado último obtenido sería una consecuencia final de esta apuesta donde prima el proceso antes que el fin fotográfico por si solo.

Fue entonces cuando empezó la lectura atropellada de manuales de antropología, sociología y etnografía antes de partir hacia Cambados en lo que iba a ser mi primera estancia de trabajo de campo.

Inicialmente se residió durante 3 meses; se alquiló un frío piso, luego otro un poco menos frío y se tomó la decisión de establecerse allí hasta considerar que el trabajo con ellas había acabado.

Técnicas empleadas:

Las entrevistas en profundidad se fueron sucediendo en casas, en cafeterías, en la playa...grabando cada una de las historias que estas mujeres querían contar y transcribiendo cada expresión, cada inquietud y cada relato de vida.

Empleando el video, las grabaciones de sonido, los apuntes en cuadernos, en notas en el teléfono móvil etc..., se revisaban posteriormente con el fin de observar y anotar en el diario cuales habían sido mis impresiones y conclusiones de cada día. Tanto datos subjetivos como objetivos diseñarían la línea del diario de campo.

Una serie de reflexiones, no solo sobre las cosas que me contaban sino también la manera en que me conmovían y me hacían re-evaluar cual era mi postura allí y como pensaba que me percibían, fueron redactándose ordenadamente detallando lugar y día.

Anotaba también aquellos errores que había cometido que no podían repetirse y también hacía observaciones sobre contextos ajenos al exclusivamente laboral.

Mi diario y mis conversaciones no se limitaban exclusivamente a sus vidas dentro del agua, cuanto mas me permitían ahondar en sus vidas o su pasado yo me implicaba mas y mas en el tema y me parecían cada vez mas imprescindibles y relevantes esos motivos que eran los que realmente iban dando respuestas a mis preguntas.

El nivel de implicación en muchos casos se puede considerar contraproducente en una investigación científica, pero como dije anteriormente, yo quería justamente trazar un mapa con una cartografía definida por esos matices de la

personalidad de estas mujeres para poderlo traducir en las imágenes que fuese tomando.

Las fotografías no eran el fin último de mi trabajo si no que servían para evaluarlas a ellas y evaluar la manera en que ese trabajo visual legitimaba mi presencia entre este grupo de mujeres. Quería poder seguir allí y escuchar, y para escuchar (paradójicamente) necesitaba la cámara que me otorgase el papel de observadora.

Comprender el significado de lo que era la etnografía sensorial, implicó el diseño de un método fotográfico experimental en el que iba a dejar a las protagonistas ser las que guiasen mis objetivos visuales.

La observación participante era el único modo orgánico de compartir tiempo y anécdotas con todas estas mujeres y la antropología visual hacía que no encontrase una categoría específica para aquello que realizaba a diario. Se abrió por lo tanto un diálogo conmigo misma y con las fotografías que me disponía a tomar.

(1.7) ESQUEMA Y DESARROLLO CRONOLÓGICO DE LA TESIS

La tesis se distribuye en tres bloques que están destinados a comprender la identidad de las mariscadoras a pié y como fue la evolución de esta imagen.

Comienza con un apartado dedicado a la mariscadora a pié y su vida, donde se pone en contexto el caso de Cambados y los motivos tanto históricos como geopolíticos que caracterizan a estas mujeres y que hacen su caso específico y de interés para un estudio visual.

Se continua con el proceso de acercamiento y los métodos empleados a la hora de tomar estos retratos. Aquí se evalúa el proceso de modificación de actitudes tanto en la fotógrafa/investigadora como en las modelos/mariscadoras haciendo una propuesta de método fotográfico aplicable a trabajos de campo y de método antropológico-visual aplicable al proceso fotográfico para finalizar con las conclusiones en materia de identidad a las que se llegó trabajando mano a mano con ellas y explicando las dimensiones globales del trabajo realizado.

El último apartado se centra en modelos de representatividad de la imagen e identidad del colectivo de mariscadoras esbozando un sistema recíproco en el que tanto la evaluación de las imágenes tomadas como el examen de la perspectiva de la autora por parte de las modelos son cuestionados.

El esquema que se presenta a continuación explica cronológicamente el seguimiento de la tesis subrayando los momentos más cruciales de la misma.

2010	<u>Octubre:</u> Inscripción de la tesis doctoral en la Facultad de BBAA de la UCM.
2011	<p><u>Enero:</u> Beca del Museo do Mar de Galicia. Proyecto fotográfico para fotografiar a redeiras, bateiras, mujeres en la industria de la conserva, y primer toma de contacto con las mariscadoras de Cambados. Observo las cualidades específicas de este grupo de mujeres y decido que la tesis doctoral gire en torno a este grupo de mujeres</p> <p><u>Septiembre:</u> Residencia artística en Shodoshima (Japón). Taller de fotografía con un grupo compuesto exclusivamente por mujeres, aproximación a la identidad femenina japonesa y al caso de las casas de pescadores en la isla.</p>
2012	<u>Noviembre:</u> Llegada a Cambados. Comienzo del trabajo de campo.
2013	<p><u>Febrero:</u> Salida de Cambados</p> <p><u>Septiembre:</u> Proyecto colaborativo con artista Olivia Bellas entre Londres-Cambados. Billingsgate Market vs Asociación de mariscadoras de Cambados. Financiado por el Arts Council (UK).</p> <p><u>Octubre:</u> Proyecto colaborativo financiado por ECF (The European Cultural Foundation) con la artista Teresa Puig en Azerbaiyán-Análisis identitario a través de las tumbas grabadas con imágenes de mujeres del cementerio musulmán.</p> <p><u>Diciembre:</u> Exposición “Sereas” en el Pazo de Torrado de Cambados. Promovido y financiado por el Ayuntamiento de Cambados.</p>
2014	<p><u>Marzo-Mayo:</u> Estancia en Islandia. Estudio de la presencia de la mujer en la pesca en las comunidades pesqueras de Islandia. Proyecto financiado por la Embajada de Noruega en España (EEA Grants).</p> <p><u>Junio:</u> Exposición PHE14</p> <p><u>Julio:</u> Publicación de los libros “Sereas” y “Hafmeyjur”. Distribución de los libros en España, Islandia, Noruega y Holanda.</p> <p><u>Noviembre:</u> Residencia artística en La Haya. Desarrollo de un estudio “espejo” al desarrollado en Galicia e Islandia en la comunidad pesquera de Scheveningen.</p>
2015	<u>Junio:</u> Presentación de la Tesis.

2 LA MARISCADORA A PIE Y SU VIDA

“Arrenega con forza, muller galega “

*Arrenega con forza,
Muller galega.
Espreita o mundo ruin cheu de inxusticia
que te rodea.*

*Esgana os ladroeiros.
Se te agilloan, berra.*

*Os feixes de outonizo os teus cabelos
Triparon dende nena.*

*O toxo arrabuñou
A tua branca perna.*

*Enlixáchelas maus
No estrume da esterqueira
I os teus cuadrís, dende meniña, anícranse
Para acadar o froito dista terra.*

*Casaches cun escravo
Décheslle o teu amor i a sua veira
Removendo terrós, criando pequenos
Xa chegaches a vella.*

*Hai leis no mundo?
E certo que unha luz no ceu latexa?
Cándo alumará instes peitos ermos
Isa candeia?*

*A probe Rosalía fai cen anos
Con amor acendeuna;
Mais a negrura
É pecha.*

*O seu brillo aduvíñase;
Pero non queima.*

*Arenga ben forte!
Rompe as cadeas!*

*Camiñaron teus fillos pro estranxeiro
E, co teu home, vello e ti xa vella,
Namentras iles loitan polos sábados,
No barrelo arrolades unha neta...*

*Embázanseme os ollos,
Muller galega!*

Cada enruga, un degaro.

*Cada caña, unha pena.
Os ollos, de chorar,
Afundidos na testa...*

*De Rosalía a luz
Por que non queima?*

*Maldice o mundo ruin cheu de inxusticia!
Rompe, rompe as cadeas!*

(Manuel Rodríguez López en *Poemas populares Galegos*. 1968)

En las páginas de este capítulo se traza un mapa con el que el lector pueda guiarse a través de todos aquellos motivos que por cuestiones geopolíticas y sociales han podido definir la llamemos “naturaleza de la mariscadora de Cambados”.

Tradicionalmente se ha considerado que la actividad pesquera es una pura actividad de extracción. Sin embargo, existen colectivos de mujeres que han venido realizando en el litoral español diferentes labores esenciales para la permanencia del sector como es el caso de las mariscadoras.

La cultura del mar tiene unas cualidades muy específicas que contribuyen a la construcción de la identidad de estas mujeres; el mar y la tierra y el espacio limítrofe en el que ellas desarrollan su trabajo, define muchas de las características que nos explican el porqué de esa segregación por género en la pesca tan asimilada por estas mariscadoras. Analizar su trabajo desde una perspectiva de género permite comprender la dinámica de las relaciones entre hombres y mujeres, y las posibles desigualdades que se derivan de éstas relaciones.

Cambados tiene unas especificidades dentro de la historia del marisqueo en Galicia que ha hecho que estas playas sean de las mas productivas y rentables

de la zona, pero no fue suficiente esto, tuvo vital importancia el carácter de estas mujeres forjado en la tradición y en un legado de su género transmitidos de madres a hijas durante siglos el que puso un mecanismo en marcha que dinamitó una oficialización y un control de sus playas. Éste es un patrimonio cultural inmaterial que ha sabido ser transmitido.

El caso de la mariscadora es peculiar en la evolución histórica de la diferenciación social entre las mujeres y los hombres de la costa; al disponer de un trabajo asalariado en tierra, constituyen un paso mas avanzado y particular.

Empiezan a echarse de menos los estudios que se podrían centrar en el colectivo de las mariscadoras. Los congresos que se han realizado se centraban exclusivamente en regular legalmente la actividad y sentar las bases para que aumentara la productividad del sector, mientras la realidad social de las mujeres mariscadoras pasaba totalmente desapercibida.

Las preocupaciones se centran en los rendimientos económicos mucho mas que en la situación social de los sectores implicados.

A continuación se describen una serie de características para poner en contexto los capítulos posteriores en los que se hablará de la aproximación a los “sujetos de estudio” y como acabó siendo la representación icónica de este grupo de mujeres y el proceso de colaboración.

2 (1) CARACTERÍSTICAS QUE DETERMINAN A LAS MARISCADORAS.

Cambados es un municipio situado en la comarca del Salnés, el centro de las Rías Bajas, en la provincia de Pontevedra, en Galicia (noroeste de España).



Posee una costa baja, arenosa y con aguas tranquilas, que reúnen unas excelentes cualidades para la navegación y también para el marisqueo a pie y a flote.

El marisqueo es una actividad milenaria tan antigua como la pesca y la caza, siendo siempre una actividad de subsistencia que practicaban los pueblos

asentados en las costas de Galicia. El marisqueo fue históricamente una actividad realizada mayormente por mujeres, hables con quien hables en las comunidades pesqueras de Galicia lo recordarán primordialmente en femenino.

Tanto el marisqueo a pie como la venta de pescado y la reparación de las redes fueron tareas realizadas tradicionalmente por mujeres humildes de las poblaciones pesqueras de Galicia; solían ser complementarias de la actividad de los hombres. El marisqueo permitía a las mujeres estar en casa y al cuidado de los niños a la vez que labraban generalmente la parcela de tierra que le daba a la familia lo suficiente para subsistir diariamente.

El marisqueo a pie en los duros inviernos, cuando era imposible salir a pescar por la fragilidad de las embarcaciones, se convertía en la única fuente de ingresos de las familias marineras junto con los productos obtenidos de la labranza. Los ingresos obtenidos por el marisqueo se utilizaban para satisfacer las necesidades básicas del día, mientras que el jornal del hombre era semanal y se dedicaba para el ahorro o para pagar las deudas. Esto hacía que los ingresos de la mujer no fueran valorados (ni visibles) en su justa medida favoreciendo de esa manera que esta actividad no se considerara oficialmente como trabajo.

La mujer mariscadora posee en la actualidad un profundo conocimiento de las circunstancias en las que se desarrolla su actividad y las características biológicas del marisco que extrae. Estos conocimientos tradicionalmente se transmitieron oralmente, de generación en generación aunque en la actualidad, también realizan cursos específicos para mejorar su trabajo. También en la actualidad las mujeres realizan otras tareas que en el pasado ni se contemplaban como son: limpiezas del fondo marino, labores de semi-cultivo de la simiente del molusco e incluso tareas de vigilancia para evitar el

furtivismo.

Las herramientas empleadas por estas mujeres para extraer estos moluscos de la arena son muy similares a las de agricultura, adaptadas en ocasiones para el trabajo del mar.



Rastrillo



Macetas para calcular cantidades-Peso



Caldeiro



Rastro. Empleado cuando el agua cubre o para embarcaciones.



Carritos para transportar la carga. hechos por encargo



Guantes, aquí dejados a secar



Estas mallas se emplean para catalogar el marisco



Los lotes son pesados y numerados en el punto de control

El paralelismo entre la tierra y el mar es amplísimo; el mar está claramente dividido por zonas que estas mujeres trabajan y dejan descansar para que las almejas puedan crecer. A su vez, existen otras zonas en la costa Cambadesa que debido a una falta de corriente del mar o la llegada escasa de agua dulce proveniente del río Umia hacen que las almejas no crezcan o alcancen el tamaño debido. Estas mujeres se encargan de “rescatar” estas crías de almeja de estas zonas y “resembrarlas” en otras zonas mas adecuadas.

Hoy el marisqueo es un trabajo organizado que ha pasado de ser simplemente extractor a cultivador. Esto trajo otros cambios sociales muy importantes para las mariscadoras, entre lo que destacó por su importancia: Pasar de ayudar en la economía doméstica a ser proveedoras de un salario y cotizar a la seguridad social. La oficialización del marisqueo trajo entre otras muchas cosas una conciencia acerca del valor y la riqueza de su patrimonio sociocultural.

Desde el año 1995, en el que comenzó todo el proceso de profesionalización del sector marisquero a pie, hasta la actualidad, se produjeron una serie de cambios y avances en la vida de las mujeres mariscadoras. El marisqueo era considerado una actividad marginal, a las niñas que no estudiaban se les solía amenazar con mandarlas al *Sarrido*¹⁰ a “apañar almejas” (esta es una historia que aún cuentan muchas mariscadoras mayores hoy). Era una actividad, como dijimos anteriormente, complementaria a otras actividades pero no se percibía como profesión. Cada mujer realizaba el trabajo de manera individual sin sentirse partícipe de ningún colectivo¹¹.

¹⁰ La playa de Cambados donde se marisquea.

¹¹ Mas adelante hablaremos de cómo este detalle afecta la identidad de estas mujeres individualmente y como colectivo.

El sector no estaba organizado. Esta desorganización llevaba consigo problemas de tipo social como enfrentamientos y conflictos económicos, ya que no existía cultura de inversión, la visión comercial era nula y los rendimientos de la actividad mínimos. Estas mujeres salían a la playa en los huecos que tenían al día entre otras tantas actividades en la casa , en la tierra o la fábrica, muchas veces con sus niños que las ayudaban e iban aprendiendo el arte. Subían con cuanto aquello pudiesen cargar ellas mismas y una vez en tierra no existía control de tallas o precio estipulado y las mariscadoras quedaban a merced del precio que le iban a dar sus compradores habituales. Estos compradores muchas veces se aprovechaban del analfabetismo de aquellas mujeres que no habían podido asistir a la escuela para pagar lo que les parecía.

A partir del año 1996 el sector vivió una gran transformación que lo llevaría a alcanzar el grado de profesión que posee en la actualidad. Una de las estrategias para conseguirlo fue la formación y educación de las mariscadoras que provocó un cambio de mentalidad y que hizo que se sintiera como necesaria la organización¹².

¹² De esta transición en la vida de las mariscadoras y la repercusión en la identidad y la imagen de estas mujeres hablaremos con mas detalle en un apartado futuro dedicado exclusivamente a la imagen e identidad femenina de este grupo de mujeres.

El trabajo en este momento tiene una dimensión simbólica y social que trasciende su instrumentalidad. Es este el que marca, en gran parte, nuestra posición y relaciones sociales, formando un componente de nuestra propia identidad. La imagen del marisqueo como la típica actividad de gente necesitada y conflictiva se vio transformada. El marisqueo hoy se concibe como un trabajo digno que genera beneficios económicos, sociales y personales; abandonando su carácter de ayuda familiar o complemento salarial, se convirtió en una actividad prestigiosa y reputada, que prestigia a quien la ejerce. (Marugán, 2004, p. 31)

A pesar de la aparente necesidad de crear esta Organización, curiosamente Cambados fue de las últimas agrupaciones en Galicia en organizarse. Existían muchos enfrentamientos internos entre las mariscadoras que llevaban toda la vida mariscando libremente bajo una percepción errada de los recursos como ilimitados y aquellas que veían claramente comprometido el futuro del marisqueo sin una organización y una optimización y cuidado de sus recursos. Hubo un proceso de lo que llamamos “domesticación” (Broullón, 2010, p. 375).

Les llevó hasta el año 1999 organizarse y apostar por un futuro como profesionales. Arrastraban una falta de autoestima que les hacía dudar del futuro de su propio trabajo y al mismo tiempo no querían invertir años de una bajada de salarios en beneficio de un futuro no solo para ellas si no para sus propios hijos. Hay un dicho que se atribuye a los nativos americanos pero que permanece anónimo que es apropiado para entender lo que finalmente motivó a estas mujeres: “No heredamos la tierra de nuestros ancestros; la cogemos prestada de nuestros hijos”¹³

¹³ “ We do not inherit Earth from our ancestors; We borrow it from our children”

Existía un conflicto interior debido al choque entre aspiraciones y ganancias. Las mariscadoras de Cambados en concreto sentían hostilidad hacia la Xunta de Galicia y las normas en general que les estaban tratando de imponer, una hostilidad que venía de los intentos que había habido de parcelar su playa y hacerla de explotación privada así como de empresas areneras a las que tuvieron prácticamente que echar a palos (en ocasiones literalmente) para defender el futuro de sus playas. La figura del político no era (y sigue sin ser) una en la que confiar su futuro y el de sus familias, todo esto fue lo que hizo que las mariscadoras de Cambados fueran las últimas en organizarse.

2 (2) LA TRADICIÓN MARISQUERA EN CAMBADOS: LOS SABERES EN FEMENINO.

Eliseo Bayo (1976) ayudó a entender el mundo de las mariscadoras y como en la actualidad siguen guardándose de informar o facilitar datos a cerca de ellas.

Fue harto complicado introducirse en el mundo de las mujeres que no se hallaban precisamente habituadas a verter una confesión de sus vidas. Me resultó incomparablemente más fácil convivir con los contrabandistas, por ejemplo, que con las marisqueras de las rías bajas (...) Desconfiaban. No abrían la boca. Tenían miedo del papel y el bolígrafo. (Bayo, 1976, p. 7)

Aún a día de hoy es muy difícil encontrar publicaciones o datos concretos que hablen de la historia del marisqueo en esta región. Las mejores historias, las mejores explicaciones del pasado, el presente y el futuro del marisqueo siguen siendo datos que pertenecen a las mujeres que actualmente trabajan el fondo marino en busca de marisco. Las historias de familias enteras dedicadas al marisqueo ilustran la historia de este oficio y siguen sin estar publicadas o registradas como debieran.

Muchos libros fueron buscados, y curiosamente algunos de los mejores trabajos fueron realizados por personas que no pertenecen ni a la cultura marinera gallega y muchas veces ni a este país. Esta tesis pretende aportar información que remedie, desde la perspectiva de hoy, estas carencias.

Estas mujeres son el soporte y transmisor de la historia misma del marisqueo ya que son las protagonistas de este peculiar modo de vida. Debido a un pasado invisible y quizá por la doble discriminación de ser mujeres y desarrollar un trabajo que no gozaba de consideración, hay historias y “soportes” que han desaparecido y con ellos parte de la historia.

Los hogares marineros giran en torno a la figura de la mujer. Apuntaba Cole (1991)¹⁴ que la centralidad de la mujer en los hogares marineros se manifestaba en patrones de residencia post-matrimonial, de ayuda mutua y en los lazos familiares de parentesco entre mujeres.

Una familia pescadora, al contrario que la labriega es normalmente matrilineal. La hija es la heredera y no suele abandonar el hogar cuando se casa. Eso le hace tener que ocuparse generalmente de sus hijos al mismo tiempo que cuida de sus padres hasta la muerte. Esto es algo que ata de alguna manera a las mujeres al núcleo familiar y les hace contraer responsabilidades que en ocasiones se dirigen tanto hacia sus padres como hacia los nietos, viendo muchas veces a tres generaciones viviendo bajo el mismo techo y teniendo a una misma mujer responsabilizándose de las tareas domésticas de cara a padres, hijos y nietos.

¹⁴ En su libro *Women of the Praia. Work and lives in a Portuguese Coastal Community* donde las similitudes con Galicia son innumerables debido a la proximidad geográfica.

Risco señalaba que la casa tradicional gallega venía a ser:

Una comunidad familiar de padres e hijos, de la que también podían formar parte los nietos, si existiesen – y todavía los nietos de estos-, las nueras y los yernos, así como las hermanas, solteras o viudas, del padre o de la madre, o quizá algún hermano en las mismas condiciones. Todos ellos bajo el antepasado mas viejo, o, si coincidiese, también en su caso, de quien fuese el dueño de la casa, entendiendo por *casa* el patrimonio, es decir, una explotación rural completa. (Risco,1994, p. 484).

Otro de los motivos por los que se da esta centralidad es por la ausencia de los maridos marineros o emigrantes. La ausencia de hombres durante prolongados periodos de tiempo hacía que las mujeres trazaran entre ellas lazos de solidaridad para apoyarse ante la falta de ayuda por parte de sus maridos. Antes se podía asumir que era el hombre el que se embarcaba y la mujer la que se hacía cargo de todas las labores del hogar, pero en el caso del marisqueo, la mujer se encarga de la casa, de la tierra (que generalmente le pertenece) y también tiene tiempo de ir al mar a *apañar* marisco.

El marisco en Cambados dio de comer a familias enteras, ya sea por parte de aquellas mujeres que bajaban al mar como por aquellas otras que trabajaban en las fábricas de procesado y envasado de marisco, y que solían llevar un salario y comida de esas fábricas a sus casas. Las mariscadoras que rondan hoy los 60 años, aún recuerdan como sus madres traían algunos pescados de la conserva que quizá por no dar la talla especificada para el envasado se desechaban y acababan en la mesa de las casas de estas mujeres

alimentando a sus hijos. Estas mujeres se hartaron de comer estos pescados y algunas, a día de hoy no pueden ni verlos. Otras por haber sido partícipes desde la infancia de la actividad que realizaban en el mar sus madres (las acompañaban pues muchas veces no tenían con quien dejar a los niños), conocían la dureza del trabajo pero también valoraban cómo era el proceso de transformación de la captura en comida, ya fuese mediante el trueque o la venta.

A pesar de haber sido una industria significativa que en el núcleo de muchas familias se recuerda claramente como aquella que ayudó a no pasar hambre en unos años muy duros, el marisqueo tardó mucho tiempo en ser estudiado y contemplado como relevante en la actividad económica de la región.

El trabajo en el mar de las mujeres se seguía considerando como una extensión del trabajo que realizaban en la casa y por eso su falta de visibilidad y de consideración como un oficio. Es cierto que fue difícil su estudio cuantitativo previamente a su oficialización, pues en muchas ocasiones ni los horarios permitían observar numéricamente qué personas ejercían este trabajo y en que medida y también por el furtivismo que hacía que se desconociese un número real de trabajadoras.

Las personas que mariscaban eran de lo mas variadas desde que se puede recordar, cuando se abría la veda, bajaban al mar a mariscar no solo las mujeres o los pescadores sino que muchos labriegos también bajaban durante un par de meses para sacar todo lo que podían, dejando prácticamente esquilmas las playas en cuestión de un par de meses. Esto demuestra que en sus orígenes, el marisqueo no discriminaba por género. Hombres y mujeres bajaban indistintamente a la almeja por una cuestión exclusiva de supervivencia. Más tarde, cuando la situación en España se estabilizó tras la

posguerra, se hizo mas rentable que la mujer se quedase en casa y que el hombre se embarcase, ahí fue cuando se fue convirtiendo en una labor de mujeres. La pobreza igualó durante tiempo a ambos géneros hasta que finalmente se feminizó y se veían solo mujeres “doblando el lomo” apañando las almejas. La segregación por género se construyó dependiendo de esta serie de peculiaridades locales y sociales.

2 (3) INDIVIDUALISMO E “INGOBERNABILIDAD”

Conocidos algunos de los motivos que fueron esculpiendo a la mujer mariscadora como son la tradición marinera, la proximidad a la costa, los deberes domésticos y familiares contraídos etc... Se puede entender mejor el capítulo que me dispongo a dedicarle exclusivamente al carácter más común de estas mujeres.

Bien conocida es la tendencia individualista de los gallegos. Para ello solo tenemos que llegar en tren o coche a Galicia y observar la disposición anárquica de las casas en el mundo rural, los materiales que se emplean, la orientación de las mismas...en definitiva: Lo que se deriva del minifundismo.

A pesar de haber sido nacida y criada en Galicia, tardé en encontrar esta metáfora visual de nuestras peculiaridades identitarias que en las ciudades, pero especialmente fuera de ellas, hablan de unas cualidades propias de aquellos que habitamos este territorio.

Nuestro rural refleja nuestro carácter rebelde y difícil de gobernar, este dato no es nuevo. Transgredir sin saberlo y desacatar es probablemente una de las cualidades del feísmo que desafía constantemente la “Lei da Paisaxe”¹⁵ aprobada en 2008.

Pensar en trabajar en grupo para conseguir un bien común no es algo que se entienda en Galicia fácilmente. Comparar el rural asturiano o vasco con el gallego deja claro que son las personas dentro de esas casas las que no tienen una conciencia clara de lo que es la identidad colectiva. Así mismo, la

¹⁵ Medidas con el fin de gestionar (entre otros fines) desde una perspectiva de uso sostenible del territorio, mediante iniciativas que guíen las transformaciones inducidas por los procesos sociales, económicos y ambientales.

imposición es algo contra lo que el gallego medio se rebela automáticamente sin pensar siquiera si puede llegar a ser algo aceptable e incluso práctico. Pero lejos de verlo como negativo, lo observo como una cualidad local específica de una cultura que (y con la visión romántica de quien es parte de esa misma cultura) no encuentra similitudes en las comunidades que le rodean.

Este ejemplo tan gráfico lo empleo como metáfora de lo que fue para mí observar al grupo de mariscadoras. Unidas la mayoría de ellas por la educación en una tradición marinera y en muchos casos por vínculos familiares, históricamente fueron un colectivo que luchó por sus intereses con todas las armas con las que disponía en cada momento a pesar de estar muchas veces divididas internamente.

El conflicto fue lo que las unió finalmente en la lucha ante el riesgo de perder lo que era suyo: El Mar.

Según señaló hace mas de un siglo Georg Simmel (1904), el conflicto en sí mismo tiene relevancia sociológica, por cuanto genera o modifica comunidades de intereses, unidades y organizaciones.

Lo que apunta también es la paradoja del conflicto como forma de socialización en sí mismo y una vía hacia la unidad (sea la que sea y aunque suponga la destrucción de ambas partes).

El conflicto en el sector marisquero resaltó la importancia de la figura de la mujer en la pesca y no solo como complementaria al trabajo masculino, sino por el rol que jugó. González Vidal (1980) apuntaba lo siguiente:

(...) aquellas funciones que en los demás lugares de la geografía española parecen reservadas a los varones, tales como: recepción de la provocación, animación del conflicto social, enfrentamiento físico y asunción del liderazgo (...) La mariscadora asume con facilidad el papel de líder, incluso con ribetes carismáticos, por una serie de condicionamientos sociales impuestos por la forma especial de vida y de producción (...) No podemos olvidar que la mujer gallega está, sin lugar a dudas, mejor dotada que el varón para la lucha cotidiana por la supervivencia. Posee unas características físicas y morales verdaderamente envidiables y mas capacidad para la asunción del liderazgo que sus maridos. Por cada líder varón tenemos una docena de directoras de grupo. (...)La mariscadora aporta una parte sustancial de la economía doméstica, con lo cual goza de una gran independencia que le evita en parte el sometimiento al varón. (González, 1980, P. 14 y 20)

Este carácter rebelde de la mariscadora se interpretó de muchas maneras a lo largo de los años. Tachándolas erróneamente, incluso en ocasiones por Sequeiros (1995) en *A Despesa de Area* como un colectivo “conflictivo, en proceso de degradación, analfabeto o envejecido” (p.8).

Estas mujeres trabajaron individualmente en una propiedad colectiva y eso les hizo ser personas independientes y sin demasiada noción de grupo laboral o social, y este dato iba a dificultar mi evaluación visual de ellas como colectivo.

Lo más complicado en mi trabajo de campo fue encontrar un sentimiento de grupo más allá de la “compañía”¹⁶.

La identidad de grupo se vive claramente en la compañía, es un núcleo claro dentro de la agrupación del cual se pueden deducir ciertas cualidades comunes como son: La vestimenta, las técnicas extractivas, los instrumentos que emplean, el método de recogida de las capturas, las horas de trabajo y finalmente los salarios a final de mes de cada uno de los miembros.

El salario en muchas ocasiones conlleva un aparente trato preferencial por parte de la presidencia de la organización hacia ciertas compañías, que genera muchas desavenencias entre el resto de las mariscadoras. La identidad de cada uno de estos grupos es muy importante y define el carácter global de la agrupación de las mariscadoras.

En ocasiones existen también “elevados grados de competencia” (González, 1980, p. 66) entre las compañías, especialmente cuando se hacen públicos los salarios a final de mes de las mariscadoras (aunque sean de manera anónima) o cuando la visión acerca del trabajo se expresa abiertamente.

La oficialización implicó una estandarización en el horario de la mariscadora y significó inmediatamente que esas mujeres deberían convivir las unas con las otras cuando nunca habían, digamos, trabajado con compañeras de trabajo. Ellas habían percibido el marisqueo como una rutina que se desarrollaba individualmente o como mucho en familia.

Este individualismo no predispuso a las mariscadoras a organizarse para la defensa de sus intereses. Esta ingobernabilidad de la que hablaba

¹⁶ Los subgrupos dentro de la agrupación de mariscadoras que se componen por aquellas mujeres que por un tipo de lazos familiares o afectivos suelen trabajar juntas a diario y practican ciertos mecanismos de solidaridad y de equipo. La situación era muy diferente antes de 1995 cuando cada mujer bajaba a la playa un poco cuando le venía bien y con las personas que les parecía.

anteriormente, por decirlo de alguna manera, fue un factor decisivo en la cesión de su imagen y el sentimiento de colectivismo del que hablaremos un poco mas adelante.

2 (3.1) IDENTIDADES COLECTIVAS E INDIVIDUALES Y LAS ESPECIFICIDADES DE UN GRUPO COMPUESTO POR MUJERES

McCall y Simmons (1966)¹⁷ concluyeron que la identidad social no viene dada como tal si no que existe a través del reconocimiento social. Somos quienes somos (dentro de la sociedad) a través del proceso de ser vistos mientras somos.

Durante mi trabajo de campo y mi experiencia visual a través de la colaboración con el grupo de mariscadoras de Cambados, fui anotando cuestiones que se analizarían sobre las especificidades que las diferenciaba de un grupo de hombres. Entiendo que para un estudio con cierto rigor antropológico y etnográfico debería haber comparado esta experiencia con otro grupo de mariscadores a pié, pero debido a que este trabajo lo realizan mujeres (en el caso concreto de Cambados eran 230 mujeres y 5 hombres en el 2013), no he podido hacer un estudio comparativo de género.

El estudio que he hecho es de género, sí, pero sin una necesidad de evaluarlo en contraposición constante con el otro sexo. Esta es una de las cualidades específicas de este estudio.

Pude ir anotando en mi diario de campo apreciaciones acerca del trabajo diario con ellas y cómo tanto mis estrategias como las suyas tuvieron que ir adaptándose y negociándose. Según iban pasando los días concluí en una serie de valores comunes en ellas.

¹⁷ En su libro *Identities and Interactions: An examination of human associations in everyday life* hablan de las constantes negociaciones sobre nuestra identidad que tenemos que hacer en un contexto social.

Las primeras anotaciones giraban en torno a la idea de la *fortaleza* que mostraban. Se trata de un grupo de mujeres que realizan un trabajo que sin duda se caracteriza por la dureza de las inclemencias climáticas y la incertidumbre del tiempo y de los recursos de los que disponen que se ven en muchas ocasiones amenazados por cuestiones fuera de su control.

Estas mujeres tenían un aspecto visual marcado y rotundo. Me pregunté en un par de ocasiones si esa fortaleza se debía al hecho de estar desarrollando su trabajo en un contexto masculino y que quizá quisieran hacer visibles sus capacidades. Estas mujeres eran fuertes y mostraban esa fortaleza por haber crecido en casas en donde probablemente veían a mujeres así de fuertes y por el “carácter” gallego que describí anteriormente. No tenían que demostrar nada ante ningún hombre pues en sus tareas, simplemente no había hombres presentes (salvando los cinco hombres que en el 2013 compartían el espacio del mar con 230 mujeres, pero esta presencia era casi anecdótica).

Cada una contaba las enfermedades que sufría o había sufrido, la baja que se vió forzada a coger, las condiciones físicas en las que llegaron a bajar a trabajar y como se enorgullecían de la fortaleza que las caracterizaba. Por otro lado, no dejaban de comentar sobre aquellas mariscadoras que cogían bajas a lo mínimo, aquellas que tan sólo trabajaban las horas justas y alcanzaban el mínimo “tope”¹⁸ que podían subir para cotizar y jubilarse cuanto antes. También hablaban de aquellas que abandonaron cuando la situación del marisqueo se recrudeció en los años posteriores a la oficialización y cómo regresaron cuando todo ya estaba ganado. De estas mujeres hablaban mal en muchas ocasiones y muchas se encargaban de no acogerlas en su compañía.

La oficialización del marisqueo en 1999 significó el establecimiento de tallas y

¹⁸ Límite por peso de capturas por día.

cuotas de extracción diarias que favorecieran el crecimiento de la almeja. Los años posteriores a esta oficialización supusieron un descenso drástico en los ingresos de las mariscadoras que anteriormente subían a tierra capturas de cualquier talla y cantidad. Esto llevó a que muchas de las mariscadoras, incapaces de tener paciencia o por circunstancias económicas en sus casas que no les permitían poder esperar a que la situación mejorara, recurrieran a las plantas conserveras para poder seguir manteniendo su nivel económico. Este “abandono” significó mucho para las mujeres que hoy son veteranas y fueron las que implementaron esta oficialización, éstas lo vivieron en muchos casos como una especie de traición al colectivo que tan duramente capearon el temporal con paciencia y esperanzas.

El esfuerzo es otra de las medallas que circulan en este grupo, mas allá de la cantidad ganada, la fortaleza y el esfuerzo se valora tanto para con las compañeras como a la hora de evaluarme a mi misma como la chica que viene a sacarles fotos. Hasta que no me vieron ir a un par de “secas”¹⁹ a las 6:00 de la mañana no se valoraba mi presencia allí. El esfuerzo y el “mas difícil todavía” se valora mucho entre las mariscadoras y se sigue recriminando a aquellas mujeres que no se esfuerzan lo suficiente en el agua, llegando incluso a tomar terrenos de tipo personal como la vida en la casa o los deberes familiares.

No es raro escuchar a las mujeres contar cual es su organigrama diario, en el que una se sorprendía de que el día les diese para tantísimas cosas. Aún recuerdo el frío que sentía en la primera casa en la que me alojé y como la casera no entendía que pasara tanto frío y me explicaba que en la casa no se pasa frío porque no se para de hacer cosas.

¹⁹ La bajada de la marea que facilita el espacio inter-mareal en el que estas mujeres desarrollan su actividad.

Otro de los factores que hacen de este colectivo un grupo de “muchas individualidades” son las opiniones dispares acerca de su propio trabajo, que basculan desde aquellas mas mayores que siguen ancladas en la vida pre-profesional (en ocasiones con ideas idealizadas de aquel pasado), otras que sienten el orgullo de su profesión, por ser no sólo parte de una tradición familiar, sino como seña identitaria de su vinculación a la vida marinera, y aquellas que se han incorporado hace poco y aún están aprendiendo y desarrollando una identidad nueva vinculada al marisqueo.

Aspectos fotográficos del retrato.

El sentimiento de propiedad sobre la imagen de la mariscadora es muy grande, es difícil “sacar” fotografías en el sentido mas literal del verbo. Los retratos necesitan ser casi solicitados por las propias modelos para que cobren vida.

Las “estrategias femeninas” a la hora de conseguir un retrato o negociarlo fueron inútiles, ellas son mujeres al igual que lo soy yo; nos vemos venir desde lejos y mis intentos se frustraban en un ridículo casi vergonzoso.

De los hombres se habla mas bien poco; ellas no se comparan ni comparan sus habilidades con las de ellos. Los hombres que trabajan con ellas son aceptados igual que una mujer, pero a pesar de que la representación masculina en el marisqueo a pie sea pequeña, las mariscadoras insisten en que su trabajo no lo hacen mujeres sino personas, indistintamente de su género. Es como si viviesen en ese entorno absolutamente feminizado y que tuviesen interiorizado de tal manera esa segregación que ni la viesen.

En muchas ocasiones cuando preguntaba porqué era de esta manera, ellas respondían desde la visión de los hombres. Era un giro muy curioso, explicaban lo que los hombres hacían en el mar sin cuestionarse el porqué no mariscaban al igual que ellas. Costaba profundizar en el tema, quizá fuese mi manera de preguntar directamente la que hacía que no entendiesen a lo que trataba de llegar.

Ellas estaban orgullosas de que hubiese hombres (tres) que hiciesen el mismo trabajo que hacían ellas y que dos chicos jóvenes se hubiesen incorporado a finales del 2012, pero la proporción (o mejor dicho; desproporción) de 5 hombres por cada 230 mujeres no se valoraba y en ocasiones ni se veía.

Parecía que era algo tan obvio, que tanto mujeres como hombres no se planteaban modificar el *status quo*. Recuerdo que cuando tuve la oportunidad de hablar con uno de los hombres, él mismo me decía que valoraba altamente la libertad de horarios de la que disponía con este trabajo.

Tras días pasando cerca de la cofradía de pescadores, establecí que la relación del hombre con el mar pasaba por su relación con la embarcación. Los hombres heredan la embarcación y con ella los saberes que les enseñan sus padres mientras las mujeres suelen heredar los saberes que les transmiten las madres en la mar.

Uno de los primeros días que me metí en el agua, acompañé a una de las mariscadoras y me sorprendió una paradoja de la que rápidamente tomé nota en mi diario de campo (14/11/ 2012):

De todas las cosas que hablamos ella y yo, lo que mas me interesó fue que me hablase de dos temas: Las envidias y la solidaridad. Me resultó curioso que me contase que existía mucha envidia y poco sentimiento de empresa

Me resultaba paradójico que siendo un grupo de mujeres que se encargaban de reproducir métodos de extracción y se preocupaban de que aquellas que acababan de llegar aprendiesen las artes fuesen, al mismo tiempo, envidiosas entre los grupos y no tuviesen una mentalidad de colectivo mas allá de la *compañía*.

A pesar de estar en un contexto tan feminizado como el que acabo de describir, existe una figura paternal que la encarna la presidenta de la asociación; de ella dependió históricamente el éxito de estas mujeres en la agrupación de mariscadoras hacia la profesionalización. Ella tuvo y tiene a diario que sacrificar el trato con muchas de estas mujeres por cumplir las tallas, los pesos etc... Ella espera en el punto de control para hacer que se cumpla la normativa, en ese momento es cuando cada una de las mariscadoras esperan a que seleccionen sus capturas, se las pesen y les digan cuanto dinero cobrarán por la jornada dependiendo del peso y el precio al que estén las almejas en la lonja, mientras la presidenta supervisa todo el proceso.

La presidenta puede motivar a las mariscadoras a que traten de subir mejores capturas para que todas lo noten en sus sueldos a final de mes, cumple las tallas y se ha enemistado a lo largo de los años con muchas mariscadoras, pero lo cierto es que el éxito de este grupo de mujeres radicó en gran medida en el tesón de esta mujer que supo asumir la responsabilidad de hacer cumplir las normas. De esta manera y de un modo inconsciente, su liderazgo se tradujo en la figura paternal dentro de un grupo exclusivamente femenino. A pesar de ser una más de ellas, asimiló la figura del padre al que hay que rendir cuentas y que guía y decide a pesar de que los “hijos” puedan estar en desacuerdo con sus ideas o planteamientos.

Como anotación quisiera decir que las fotografías de la serie de manos que están anudadas detrás de la espalda de estas mujeres (no posadas) fueron tomadas en ese preciso instante en el que de algún modo se cuadran ante la figura autoritaria -la presidenta- esperando a que ella les pese las capturas etc...en el punto de control.

Estas fotografías se caracterizan por una cierta tensión en los dedos que muestra una espera e impaciencia. Estas manos, aunque anónimas, son las que registran un momento en el día común de todas ellas. Ese instante de su día laboral es de los pocos que comparten las mariscadoras. El único momento de control por el que tienen que pasar y que las hace un grupo con una identidad y fin común.





2 (3.2) DESOBEDIENCIA AL CONCEPTO DE IDENTIDAD COLECTIVA. LO VISIBLE Y SUS EXCEPCIONES.

A pesar del cambio que sufrió la imagen de la mariscadora antes y después de la profesionalización, las mariscadoras seguían hablándome de una auto-evaluación de su propia imagen poco asumida y poco definida debido a los caracteres variados de las mujeres que forman la agrupación. Ciertamente es que el reconocimiento social de su trabajo potenció cierto sentido de colectivismo, pero hoy siguen divididas en su propio seno y siguen con batallas abiertas y visiones digamos variadas del futuro del marisqueo.

Escribía en mi diario de campo el día 14/11/2012:

Cada vez que una mujer en un grupo dice que se llevan bien siempre hay alguna que suelta un “bueno...”, es esta ausencia de hablar mas de este tema el que me lleva a preguntarme las diferencias que no se muestran y las disparidades que hacen de este colectivo un grupo heterogéneo , quiero llegar mas al fondo de esta cuestión.

Pecando de parecer en muchas ocasiones bastante “parva”²⁰ me vi rodeada de mujeres que a pesar de su semblante seco, se mostraban encantadas de enseñarme y explicarme todas esas cosas que no conocía o no entendía. Siempre conté con el apoyo desde el primer día de mi *compañía* (si, sin lazos familiares ni de proximidad me aceptaron y dejaban que las acompañase), con la que sabía que podía contar, pero el resto de las mariscadoras era para mí un terreno a conocer. De alguna manera trataba de entender y encontrar cierta

²⁰ En galego: Tonta

identidad social colectiva de este grupo unido por un mismo empleo y unos mismos intereses, pero lo que encontré fueron 230 individualidades que estaban orgullosas de dejar claro que compartían opiniones en grupos de no mas de cinco personas.

Incluso, en grupos de cinco, existía disparidad en los fines de su trabajo y el futuro que les esperaba. Por consiguiente, aunque trataba de buscar una identidad colectiva, ellas se encargaban de negármelo y contradecirlo.

En maravillosas meriendas en casa de estas mariscadoras, los mensajes iban desde la aprobación y apoyo al modelo actual de trabajo de la agrupación a la negación en rotundo, incluso se me llegó a descubrir una trama detrás de la directiva de las mariscadoras en la que favoritismos, “moving”, corrupción e ilegalidades se registraban cuidadosamente a la espera de que viesan la luz. Por consiguiente, cada *compañía* se negaba a encontrar puntos en común con la otra y se hacían presentes hasta conspiraciones entre estos grupos.

La identidad de cada una de estas mujeres es algo que se ha ganado con el tiempo y con la pertenencia a cierta familia y a cierta historia. Cada una de estas mujeres era perfectamente consciente de la individualidad que había ganado con su esfuerzo y con su independencia económica. Ciertamente es que a pesar de la disparidad de observaciones hechas por estas mujeres sobre su trabajo, han conseguido ponerse de acuerdo, por lo menos en una mayoría, para llevar a su agrupación a una de las mejores posiciones de los grupos de mariscadoras de Galicia, y eso en su medida (a pesar de la versatilidad de opiniones) hay que agradecerse a la presidenta de esta agrupación que año tras año, desde la oficialización del marisqueo, ha sido reelegida democráticamente entre las mariscadoras.

Esa desobediencia a un concepto de identidad grupal y colectiva acabé asumiendo que respondía a ese carácter de las mujeres a renunciar a que todas eran un grupo homogéneo o que se pareciesen, porque no lo veían de esa manera.

Dentro de las 230 mariscadoras existían mas de 30 grupos bien diferenciados que si que compartían cualidades similares y en ocasiones hasta físicas debido al parentesco que las unía. Pude acabar reconociéndolas desde la orilla por como se reagrupaban antes de subir al punto de control. Desde las primeras que subían hasta las últimas, estos grupos compartían cualidades dentro de ellos, pero marcaban las diferencias en relación a las otras *compañías* o grupos dentro del total. Aquí es cuando se hacía mas visible la paradoja de la que hablaba anteriormente de la solidaridad y la envidia. La solidaridad dentro de cada una de las compañías era básica para su supervivencia. Cada una de las mujeres se preocupaba de todas las de su grupo y compartían mas o menos las mismas decisiones a cerca de donde ir a mariscar ese día, a que hora retirarse, si iban a intentar tratar de subir otras capturas como navaja, longueirón²¹, o poliquetos²² para conseguir un ingreso extra..., pero al mismo tiempo había muchas envidias entre las compañías.

Había continuamente comparaciones entre aquellas que salían primero del agua y que tan sólo trataban de satisfacer el tope mínimo requerido, aquellas que no respetaban el espíritu de cuidar del fondo marino y pensar en el futuro, aquellos grupos que siempre ponían pegas por sacrificar un sábado para hacer una resiembra²³ y lo que produjo por lo visto una mayor disparidad de opiniones, que fue hacer públicos los sueldos por mes de las mariscadoras, aunque se hicieran sin nombre.

²¹Similar a la navaja pero menos valorado.

²²Un tipo de ciempiés que se entierra en la arena y que es empleado como cebo en la pesca.

²³ La resiembra consiste en recoger almejas que crecen en zonas no óptimas para su crecimiento y "resembrarlas" en áreas mas ricas para su cultivo.

Este fue un hecho que creó distintas opiniones pero que por parte de la directiva, se entendió como un modo de incentivar a las mariscadoras a que trataran de subir las mejores capturas dentro de su tope diario. Este fue un foco de desavenencias y envidias para muchas de las mariscadoras que vieron eso como un ataque y generador de comparaciones y de valoraciones que traspasaban el ámbito exclusivamente laboral para adentrarse en el complejo mundo de la definición de las personas.

Este factor junto a todos los nombrados anteriormente fueron los rasgos que hacían que no se pusiesen de acuerdo a la hora de asumir una identidad colectiva.

2 (4) TRABAJO EN FEMENINO. MOTIVOS DE SEGREGACIÓN POR GÉNERO

A pesar del importante rol de la mujer y su contribución en el impacto y la sostenibilidad de proyectos de desarrollo, su contribución a la sociedad ha sido generalmente infravalorada y poco apreciada. Se tardaron años en observar que el éxito en el desarrollo reside en la comunidad y la relación de las personas en la misma, no en los hombres o las mujeres *per se*.

Según Pérez de Guzmán (1974)²⁴: El marisqueo es “el eslabón mas débil de la cadena.”, estos datos venían principalmente dados por el hecho de que era un trabajo que realizaban mujeres, o ¿lo hacían las mujeres porque era la última opción?

Actualmente y tras 40 años de evolución en el marisqueo, hemos podido apreciar cambios en la estructura de trabajo y su transformación económica y social, pero los datos²⁵ siguen estando presentes. Ciertamente es que en el pasado mariscaba todo el mundo (aunque solía haber una mayoría de mujeres); especialmente en época de posguerra y hambre bajaba gente al mar, desde las villas labriegas o desde las villas marineras haciendo de este trabajo uno que no estaba tan segregado por género como en los últimos años. Aún así esa cualidad marginal del marisqueo hizo que se feminizase rápidamente.

Hablando un día con la presidenta de las mariscadoras, me dejó claro desde el comienzo que ese no era un trabajo de mujeres, era un trabajo de personas. Pero en la misma conversación anotaba que las personas que mariscaban se

²⁴ Pérez Guzmán, T. (1974). *Las familias mariscadoras de la ría de Arousa: El eslabón mas débil de la cadena*. Navarra: Instituto de la Familia.

²⁵Según el Instituto Galego de Estadística, en el año 2012 se contabilizaba a 1654 mariscadoras a pie en la región de Arousa (donde se encuentra Cambados) contra 140 permisos dados a hombres.

consideraban *o pior* ("lo peor") y si, eran en su mayoría mujeres que se dedicaban "*ó Sarrido e ós miniños*" (A bajar a la playa del Sarrido a mariscar y a cuidar de los niños)

Cada vez que formulaba de la misma manera la pregunta, me era respondida de maneras similares. ¿Porqué éste es un trabajo que realizan mayormente mujeres?. No había muchas respuestas directas, y en ocasiones hasta se respondía no entendiendo bien a lo que me refería. Como anoté anteriormente, es algo que tienen tan asumido e interiorizado que entienden que lo pueden hacer tanto hombres como mujeres, pero en ocasiones son comprensivas ante la idea de que sólo los hombres que no tienen embarcación son los que van a mariscar o aquellos jóvenes que no encuentran otra cosa, como último recurso.

Estaba formulando la pregunta de una manera que hacía la respuesta mas complicada. Podrían responder de una manera clara y de esa manera parafrasearían las conclusiones de la tesis doctoral que me disponía a elaborar, pero las respuestas fueron muy variadas y nunca obviando lo que era un hecho. Fue este silencio y estas vueltas a la pregunta que les realizaba lo que hizo que cambiara mi modo de aproximación al tema y este método consistió en esperar a que me contasen como era su vida y cuales eran los motivos que hacían especialmente atractivo el marisqueo para sus vidas.

El ejercicio consistió en rebobinar hasta llegar a esos detalles que eran constantes en las vidas de estas mujeres y los motivos que las llevaban a bajar al mar cada día.

La pesca es mayormente masculina, los hombres se embarcan y dejan la vida familiar y de la costa generalmente de manos de las mujeres, hasta tal punto que puedes ver a los marineros cuando están en tierra sin saber bien como

llenar su tiempo mas allá de alternar en la cofradía de pescadores (y su bar) y en los bares del pueblo mientras las mariscadoras no suelen pasar tiempo en la cofradía ni en su bar. Ellas se reúnen en la cofradía para discutir temas que les convienen u organizar las visitas guiadas que van a realizar y asignar tareas o comentar los proyectos que se aproximan o las invitaciones que han recibido.

La cofradía sigue siendo a día de hoy un entorno masculinizado en el que solo recientemente se le ha dejado entrar a las mujeres. Si hablas con casi cualquiera de estas mujeres te percatas de la alta valía que tiene su tiempo como para plantearse perder tiempo en la cofradía y en su bar .

Existen historias populares que aún he podido escuchar a alguna de las mariscadoras en las que se ha llegado a decir que para los marineros mojarse era como un mal augurio o indigno y que por ello se le dejaba a las mujeres.

Las respuestas al porqué el marisqueo a pie es en femenino son múltiples y me dispongo a detallarlas en los siguientes apartados.

Como escribí anteriormente, estas respuestas son fruto de entrevistas en profundidad acerca de la vida de cada mariscadora. Estas entrevistas discurrían en distintos lugares, pero casi siempre fuera del punto de control en el que se controlaban las capturas. Ninguna de estas mujeres quería que sus compañeras, más allá de las de su compañía, escuchasen cuales eran sus opiniones.

2 (4.1) LA HERENCIA ORAL MATRILINEAL. EL SABER COMO FUTURO.

Los conocimientos tradicionales tienen un componente práctico importante que puede beneficiar a la sociedad en su conjunto (tanto a la comunidad de origen como a la población en general) e impactar directa o indirectamente en los sistemas productivos. El ejemplo más claro de lo anteriormente descrito es el marisqueo que, además de ser una actividad esencial para Cambados, está basada en una serie de conocimientos prácticos derivados de experiencias y observaciones que surgen de la relación directa entre las mariscadoras y el medio marino en el que desarrollan su actividad.

Este tipo de conocimiento es la base de la cultura y se transmite a través de enseñanzas cotidianas de madres/padres a hijas/hijos. Por medio de esa transmisión se intenta formar una identidad que valore sus características propias. Hombres y mujeres tienen un conocimiento diferenciado de sus recursos naturales dependiendo de las actividades que tengan que realizar cotidianamente.

Así como en la pesca a flote los conocimientos de “la mar” se han transmitido históricamente de padres a hijos al igual que la herencia de la embarcación, en el marisqueo la herencia de los saberes es matrilineal, generalmente son las madres las que han enseñado a sus hijas a mariscar.

Este patrimonio cultural inmaterial circula de forma oral por las redes que tejen el cara a cara femenino. Estas mujeres tienen forjado un fortísimo sentido de solidaridad familiar que se suele transmitir de generación en generación a través de esos conocimientos que se guardan y se comparten celosamente.

Volviendo a las palabras de Isabel Pérez²⁶, antes todo era “Sarrido e miniños” lo que significaba que las mujeres cuando no tenían a nadie con quien dejar a sus hijos, acababan llevándoselos consigo a la playa para que mientras los tenían cerca, les ayudaran. También hay historias como la que narraré mas adelante de Lola “A Rodiña” que decía que eran niños, pero tenían que trabajar para comer. Con esta imagen que me facilitó la presidenta, podemos recrear la imagen de unas playas llenas de mujeres en el agua con niños que les ayudaban a mariscar.

El conocimiento del marisqueo está muy arraigado en la vida de las mujeres de Cambados, cuyas familias vivían del mar, y ya fuera por solidaridad hacia su madre, o ya un poco mas mayores, como método para poder comprarse alguna cosa para ellas o sus hijos, tuvo y tiene utilidad práctica en sus vidas.

Muchas de estas mujeres mariscaban en compañía de sus madres y aprendían las destrezas necesarias y de esa manera prácticamente inconsciente, pasaban de una generación a otra los conocimientos necesarios para saber distinguir los agujeros que dejaban las almejas para respirar en la arena, las zonas en las que se daba cada tipo de almeja, dónde encontrar un banco de berberechos, cómo extraer la navaja, conocer las bajadas de la marea, cómo cruzar el río Umia...

En la mayoría de los casos de las mariscadoras con las que tuve la oportunidad de hablar y escuchar sus historias de vida, casi no recordaban cómo lo habían aprendido, pues comenzaron haciéndolo como un pasatiempo que compartían con sus madres de pequeñas y hoy ya no saben precisar lo que fue el

²⁶ Presidenta de la organización de mariscadoras de Cambados desde el inicio de la organización hasta el 2014 en el que María José Cacabelos cogió el relevo.

aprendizaje informal de unas destrezas, el conocimiento formal o sus propias vidas. Esta falta de claridad entre lo que era la misma vida y el trabajo, hizo que muchas de estas mujeres asimilasen una serie de conocimientos que iban a serles de gran utilidad en el futuro.

Esta era la herencia transmitida por vía matrilineal desde las madres hacia sus hijos, pero que las mujeres supieron aprovechar en cuanto pudieron trabajar profesionalmente. Las mariscadoras que no tienen un conocimiento del medio asimilado a través de sus madres o las mujeres de su familia son las menos. Quizá entre aquellas que hoy están entrando a mariscar sea mas común el desconocimiento de estos saberes que se pasaban a modo de herencia de madres a hijas, pues proceden de familias no marineras, ni mariscadoras, el hecho es que actualmente esta incorporación sigue siendo mayoritariamente femenina y por consiguiente, aunque la transmisión de los conocimientos ya no sea exclusivamente matrilineal, lo siguen transmitiendo mujeres.

Esta herencia invisible es hoy valorada altamente y existen mecanismos que se encargan de salvaguardar estos sistemas de aprendizaje asociados a una cultura y su patrimonio.

La UNESCO en las últimas décadas ha estado redefiniendo el contenido de la expresión “patrimonio cultural”: El patrimonio cultural comprende también tradiciones o expresiones vivas heredadas de nuestros antepasados y transmitidas a nuestros descendientes, como tradiciones orales, conocimientos y prácticas relativos a la naturaleza y el universo de saberes y técnicas vinculados a la artesanía tradicional. A este patrimonio la UNESCO lo definió como patrimonio cultural inmaterial.

Pese a su fragilidad, el patrimonio cultural inmaterial es un importante factor del

mantenimiento de la diversidad cultural frente a la creciente globalización y su comprensión contribuye al diálogo entre culturas y promueve el respeto hacia otros modos de vida.

El valor social y económico de esta transmisión oral de conocimientos en Cambados y en las comunidades marisqueras es en muchas ocasiones invisible para los ojos de personas ajenas a estos contextos pero tiene un valor altísimo para estas mujeres que son las portadoras y conductoras de estos saberes.

2 (4.2) EL TIEMPO Y SUS IMPLICACIONES: PLURIACTIVIDAD DOMÉSTICA Y LABORAL.

El creciente interés por el valor del tiempo que no tiene precio se debe a la insatisfacción de muchos colectivos sociales, especialmente de mujeres, por lo escasamente visible que resulta su trabajo en la mayoría de las interpretaciones económicas y políticas. (Durán, 2007, p. 23)

La mariscadora ha sabido hacer de su horario laboral inestable una de las cualidades que más valora de su trabajo. La vida en el marisqueo depende directamente de la bajada de las mareas, así que se rigen por un calendario lunar.

Las horas en las que pueden mariscar son muy limitadas: Entran en el agua bajo ciertas limitaciones impuestas por la Xunta²⁷ y las limitaciones de la propia naturaleza que hacen imposible coger almejas sin una “seca”²⁸, ya sea con sacho, ganchelo, angazo o raño (los utensilios también se han estandarizado).

Anualmente cada agrupación presenta un plan de explotación a la Xunta en el que detalla el número de mariscadoras que son, los días al año en los que trabajarán, los topes dependiendo de la época del año, el capital que se va a invertir en compra de “simiente”, los días de resiembra que habrá, las zonas que se van a trabajar y aquellas que se dejarán descansar, el número de personas nuevas que pueden empezar, los grupos que van a vigilar la playa contra los furtivos etc... De esta manera las mariscadoras y la Xunta llevan un modelo de co-gestión de los recursos del mar que pueden explotar.

Estas mujeres no suelen pasar en el agua mas de una media de 4-5 horas, que

²⁷ No pueden entrar antes de las 6 de la mañana y deben salir antes de las 16h aproximadamente.

²⁸ Bajada de la marea que deja al descubierto el fondo marino.

contando con los casi 3 kilómetros que suelen andar al entrar y al salir y las esperas para el peso y la clasificación de las capturas hace una jornada laboral de aproximadamente 5-6 horas. Suelen trabajar al mes aproximadamente 15 días. Hay meses en los que el número de días es menos, dependiendo de la seca y del precio al que se están vendiendo las almejas.

Esta jornada laboral que en muchos días al mes puede finalizar incluso antes de las 11 de la mañana, permite a estas mujeres optimizar su día al máximo. Esta, sin duda alguna, es la cualidad primordial que hace este trabajo atractivo y también uno de los motivos por los que es un trabajo que lo realizan mayormente mujeres.

El valor que la mujer gallega le atribuye al hogar y a la vida de la aldea es altísimo, por lo que la flexibilidad laboral se convierte en el pilar básico de su independencia. Una autonomía económica sin tener que sacrificar las horas que destinan a su vida doméstica se convierte en el perfecto balance diario en sus vidas.

El tiempo es para la mujer gallega un bien preciado porque en las 24 horas del día deben desempeñar una multitud de tareas variadas; por eso, las mariscadoras se saben privilegiadas pues tienen el lugar de trabajo cerca de sus casas, y no deben, como otros trabajadores, desplazarse a las grandes ciudades industriales y de servicios a perder ese tiempo, pero además, como saben los días y las horas de actividad, pueden planificar el resto de sus gestiones. En este caso la conciliación de vida laboral y familiar es mas fácil. (Marugán, 2004, p.414)

El 14 de Noviembre de 2012 escribía en mi diario de campo:

Ellas hacen TODO. Avisan de los horarios de las “secas” , resiembran, controlan a furtivos, cuidan el tamaño de cada pieza que entra, pesan, clasifican, y transportan hasta llegar a la lonja y aún tienen tiempo de dinamizar el turismo de la zona, dar charlas sobre su funcionamiento fuera de Galicia, y esto todo partiendo de la idea de que oficialmente es un trabajo que consume solo media jornada de sus días.

En el siguiente apartado hablaré de esas cargas familiares asumidas por estas mujeres que explican la necesidad de estas mujeres de disponer de tiempo y de estar cerca de sus casas, pero me gustaría hablar aquí del valor del tiempo como un “factor económico de primera magnitud” (Durán, 2007, p. 20)

Para estas mujeres disponer de tiempo tiene un valor económico, no depender de otras personas o tener que pagar para que cuiden de sus mayores o a sus hijos es algo casi impensable para estas mujeres, de manera que el tiempo que están en el agua o mejor dicho, el que no están, tiene en la actualidad un desglose económico real del cual son muy conscientes. Pero este tiempo, traducido en digamos ahorro, no se sabe medir ni traducir en euros en la sociedad.

Esta valía que le dan las mariscadoras a su tiempo (las mariscadoras y muchas otras mujeres) sienta sus bases en temas mucho mas profundos, como son los de los pactos sobre los deberes de los hombres hacia los hijos y hacia los mayores. De ahí que sea tan relevante la explicación que hicimos previamente acerca de las ausencias en las casas gallegas de los hombres, ya sea por el mar o la emigración.

El valor del tiempo es una cosa que la mujer en una cultura marinera lo ha tenido que asumir ella sola contra todos los elementos; lo ha visto así en casa de sus padres probablemente y sabe que el peso de todo recae sobre sus espaldas. La relación de hombres y mujeres con el tiempo varía, y mucho mas en unos hogares en los que se ha asumido la ausencia prolongada de los hombres del hogar. Para estas mujeres el tiempo tiene mas valor que el dinero ya que , como he indicado, dependen de disponer de tiempo para cuidar de las personas a su cargo, para sacar adelante sus casas o su tierra.

En el entorno de la mariscadora, todo ese tiempo al que renuncian estas mujeres para dedicarlo a otras actividades que benefician a la familia tiene un reconocimiento social muy alto tanto por los hombres como por las mujeres de su entorno.

2 (4.3) LAS CARGAS FAMILIARES Y LOS DEBERES CONTRAÍDOS.

Como apuntaba anteriormente, los hogares marineros suelen ser matrilocales²⁹ independientemente de la presencia de un hombre en el hogar. “Los varones vienen de fuera, residen en la casa de la mujer y trabajan para la casa”³⁰ (Lisón, 2004, p. 101)

Esto quiere decir que en la mayoría de los casos, la hija recién casada se queda en la casa de sus padres con la esperanza mutua de que cuando ellos envejeczan y enfermen sea ella quien les cuide y por otro lado sea ella la que se quede como herencia (a modo de “mellora”) con la casa y reproduzca ese mismo esquema en el caso de tener hijas. “Los cuidados familiares condicionan las vidas de muchas de las mujeres de la villa”³¹ (Alonso, 2009, p. 222)

Eso nos lleva a que las mujeres de mas de 30 años en una casa marinera, generalmente son responsables del cuidado de sus padres, con los que convive. La carga entre hombres y mujeres es una herencia de la cultura tradicional y hoy no está bien distribuida, generalmente estas mujeres se encuentran con sus padres y sus hijos e incluso nietos en casa³² multiplicando las tareas y los deberes domésticos a una escala desconocida para las personas educadas con pautas actuales. Para ellas, el cuidado es una responsabilidad rígida en la que la obligación moral sigue actuando como un imperativo propio de la identidad femenina.

²⁹ Sistema social en el que el matrimonio vive cerca de la casa de los padres de la esposa.

³⁰ Lisón (2004) en: *Invitación a la Antropología Cultural de España*.

³¹ Alonso (2009) en su tesis doctoral: *Riesgo, Cultura y Trabajo. Un Estudio de caso de la Pesca en Galicia*

³² Convivencia trigeneracional.

Cuando fui consciente del volumen de trabajo que estas mujeres tenían esperándole en sus casas, en la tierra que trabajaban o incluso en un segundo trabajo que complementaba al del marisqueo, creí imprescindible hablar del desafío diario que estas mujeres vivían y cómo este tipo de distribución de tareas y temporalidades era básico para entenderlas a ellas y a su identidad. El marisqueo es por tanto un modo de trabajo que les permite ayudar a mantener cierto equilibrio familiar sin perder la autonomía e independencia económica.

Cierto es que los lazos familiares de solidaridad entre mujeres y la cercanía entre las casas o el lugar de trabajo facilita esta labor de malabarista de una manera que no se conoce en una ciudad, en donde las horas se nos van a las mujeres simplemente en llegar al trabajo. Aún así, muchas de las mujeres que llegaban al punto de control a las 8 de la mañana venían con un “feixe” (atillo) de grelos³³ debajo del brazo que acababan de cortar de su terreno (para vender entre las compañeras) tras haber hecho ya la comida para cuando llegasen a casa. Todo ello después de dejar todo limpio, dejado a su madre-dependiente arreglada y lista y a los nietos desayunados. Y por si eso no fuera suficiente, he observado en multitud de ocasiones cómo muchas venían con el rastrillo en mano y en bicicleta. Esto es la vida media diaria de una mariscadora de 50 años.

Si a esta ecuación le sumamos la situación actual de desempleo que lleva a que muchas de las familias, no sólo en Galicia sino en toda España, tengan en casa hijos que han tenido que regresar a casa de sus padres por no tener dinero para poder pagar un alquiler, a estas mujeres de 50 hay que sumarles que tienen que seguir manteniendo a un hijo que en ocasiones llega con su propia mujer e incluso hijos. Así eran (y son) estas mujeres, sus deberes y sus vidas más allá de las frías olas que las acompañan en sus horas de trabajo.

³³Verdura cultivada y consumida en Galicia de la Familia del nabo pero con apariencia de acelga o espinaca.

Estas mujeres con todas estas cargas y deberes familiares se mostraban en ocasiones dentro del agua como si se tratase de su tiempo de recreo. En el agua, y rodeadas de sus compañeras, eran sólo ellas, podían charlar un poco, contarse las cosas, pasear y sentirse que ese dinero lo estaban ganando para ellas y que de alguna manera no solo ganaban para vivir sino que ganaban su independencia económica y que durante unas horas al día podían estar a su aire sin ninguna persona dependiendo de ellas.

“Todas las entrevistadas coinciden en la voluntad de preservar su condición de ocupadas porque les representa un espacio de autonomía personal.” (Torns & Moreno, 2008, p. 101-117)

En este aspecto y habiendo apreciado esta sensación de libertad de estas mujeres en el agua, cabe cuestionarse si realmente son conscientes del reparto desigual de deberes asociados a la familia. Aunque lo tengan tan interiorizado, sorprende que no expresen mas quejas³⁴. Se aceptan todos estos deberes basándose en la incapacidad del hombre de asumir esas tareas, pero eso no quita que muchas de estas mujeres puedan sentir cierta injusticia en el reparto. Los hombres en las casas suelen “ayudar” en distinto grado a estas mujeres en su día a día, pero la carga de la casa y la familia recae principalmente en la mujer dejando al hombre como un “apoyo” a sus tareas.

Ellas son conscientes de que las cosas están cambiando, pero basándonos en la media de edad de estas mujeres actualmente que están entre los 40 y los 60, siguen siendo de unas generaciones que tienen claro que sus parejas no sabrían encargarse ni de los niños ni de la casa.

³⁴Este es un tema que mas adelante en Islandia me sorprendió al observar la manera en que los deberes para con los ancianos y los niños se distribuía de una manera mas racional y equitativa.

En palabras de Calo Lourido (1978):

(...) El marido estaba totalmente ajeno a la administración de ella; la mujer tenía la llave de la despensa y la potestad de hacer o deshacer lo que le viniese en gana; a ella correspondía el gobierno de la casa, la educación de los hijos y las compras, mas o menos importantes, que hubiese que hacer. Ella compraba y, en caso de no llegarle el dinero, ella se empeñaba, no siendo nunca recriminada por un hombre porque su mujer estuviese debiendo en los comercios del pueblo, puesto que él era ajeno a ello. Sólo intervenía éste, junto con ella, en decisiones de calibre tal como pudiera ser comprar una casa o un barco; bajarse a detalles mas pequeños era lo “marcado”, algo indigno de un varón.

También Santana Talavera (1985) observaba lo siguiente:

(...)la normalidad y el buen ver dan a la mujer del pescador el control total del dinero familiar, producto de la pesca e ingresos alternativos (esu caso); constituyéndose ella en la administradora y encargada de los pagos, tanto de la casa como de la pesca, y por ello, en el caso de que su marido o hijo sea armador, colabora de las decisiones de la unidad productiva. (p. 22)

A pesar de esta aparente desigualdad por cuestiones de orgullo del hombre (legitimado en la tradición), he de apuntar que en el caso del rural en Galicia a diferencia del entorno urbano, pude apreciar que el hombre valora altamente la labor y el esfuerzo de la mujer independientemente de que este trabajo no contenga una remuneración salarial. Comparto opinión con ciertas anotaciones hechas por Roseman (2002) acerca de las diferencias con el entorno urbano

donde ese esfuerzo se ve mas desprestigiado en el caso de no recibir un salario: Es paradójico que aquellas personas que se consideran con mas educación y formación, y que residen en las ciudades, son mucho mas injustas con la situación de una mujer que se dedica a sacar adelante una casa.

Es curioso observar cómo es mas hostil el trato que reciben estas mujeres en el entorno urbano que en el rural.

2 (4.4) EL “CODE SWITCH” Y SU REPRESENTATIVIDAD EN EL MANDIL.

Que el trabajo de estas mujeres se desempeñe en el espacio limítrofe entre la tierra y el mar, se me mostró como una metáfora de sus vidas y su identidad. Esos dos terrenos diferenciados iban a definir la personalidad de la mariscadora y su capacidad de cambiar de código basado en un motivo prácticamente espacial.

El término de “code switch” (cambio de código) lo encontré en un artículo de la antropóloga Canadiense Sharon Roseman³⁵ y me pareció especialmente brillante para aplicarlo al caso de la mariscadora.

Lo expuesto por Roseman en este artículo presenta a las mujeres que han crecido en un entorno rural y su adaptación al entorno urbano. En el caso de la mariscadora, quise aplicarlo al cambio de contexto espacial entre el mar y la tierra y sus habilidades para poder desenvolverse en ambos contextos.

Conviviendo y fotografiando a estas mujeres, existían conceptos invisibles como era éste del “code-switch” que me costaba representar visualmente.

Haciendo antropología visual, te enfrentas a la dificultad de representar de manera directa aquellas cosas que se escapan a la vista, a lo obvio. Los detalles no visibles que se encuentran en cada momento de la convivencia, son a menudo los mas relevantes de la experiencia fotográfica y antropológica, y tratar de buscar modelos visuales de representación que ayuden a plasmar esos matices se presenta como la tarea mas difícil del trabajo de campo.

³⁵ Roseman (2002): Strong Women and Pretty Girls: Self-Provisioning, gender and Class Identity in Rural Galicia (Spain)

Según lo expuesto por Didi-Huberman (2005) , la imagen no es un campo de conocimiento cerrado; está en movimiento y en busca de aspectos antropológicos como son el tiempo y la existencia.

Las cualidades mas profundas y las características de estas mujeres no se podían representar visualmente de una manera sencilla. El mandil fue uno de los elementos que se escapó los primeros días y que se hizo imprescindible como objeto simbólico de ese “code swith” del que hablaba .

Las mujeres utilizan el mandil de cocina como ropa de trabajo en el desempeño de las tareas asociadas al hogar. El mandil se asocia con la actividad y con el trabajo y, al llevarlo mientras van de compras, trasladan las tareas del hogar a la escena pública. Mediante esto, las mujeres indican que son mujeres trabajadoras y así hacen visible su trabajo doméstico en el contexto de la vida del lugar

Muchas mariscadoras llevan mandil al mar. A pesar de las botas de agua, de neoprenos, guantes, caldeiros, mochilas etc...el mandil es parte de la indumentaria que está presente entre las mariscadoras .

Los carritos, los aperos o las técnicas extractivas son cualidades de cada una de las mariscadoras que las diferencia, pero el mandil en muchas ocasiones las une. Es un objeto ante todo práctico, pues pueden llevar cosas importantes como las llaves, el tabaco y el encendedor para poder fumarse un cigarrillo en los pocos descansos que hacen, el teléfono, los guantes..., pero también cumple esa función simbólica que nos dice que eran personas que al salir de allí , probablemente entren en sus casas listas para continuar con sus quehaceres domésticos diarios.

El mandil se convierte así en un símbolo de la continuidad entre el dentro y el fuera, entre lo doméstico y lo laboral. Fue Victoria, una de las mariscadoras mas veteranas, la que me mostró las diferencias entre los mandiles que ya se compraban hechos y los que las mujeres se hacían a su gusto en casa. A través de los mandiles ellas se identificaban en la distancia, porque a pesar incluso de tener un mandil de los que se compraban ya hechos, todos eran diferentes y se asociaban a una persona expresando rasgos personales y únicos.

Este fue un detalle identiario de valor, y mucho mas cuando están metidas en el agua y cada una de ellas está a varios metros de la otra. Cuando están pensando en salir del agua y creen que ya han alcanzado el peso de marisco establecido por la normativa (el anteriormente descrito “tope”), se buscan con las miradas, se gritan, se reúnen y generalmente suben al punto de control en grupo salvo que alguna hubiese tenido que salir antes para hacer un recado, ir al médico etc...

El día 13/12/2012 escribía en mi diario de campo:

Si se tratase de los hombres creo que podría ser más fácil...son menos comunicativos pero creo que a lo largo del día pierden bastante tiempo en espacios públicos como plazas, bares y puertas de los bares..las mujeres de aquí las pillas siempre o casi siempre haciendo mil millones de cosas a lo largo del día y rara vez disponen de un hueco en el que tranquilamente sentarse y hablar.

El mandil puede ser que sea menos común entre las mariscadoras más jóvenes, que ni tan siquiera llevan mandil para estar en casa, pero en el resto de los casos tiene una presencia tanto en el mar como en la tierra; es un elemento distintivo y significativo del trabajo doméstico y de la multitarea. Tiene unas cualidades que denotan necesariamente un valor de “manualidad”, de trabajos que se realizan con las manos y establecen que se está cerca de la casa, que no hay mucha diferenciación entre el hogar y el resto de los aspectos de la vida.

Tiene un valor instrumental identitario intrínseco; los tipos de mandiles varían según las culturas.³⁶

El valor simbólico del delantal puede ser bastante obvio: Icono de las limitaciones y como representación cultural de la mujer que no se supera en la vida, la que está sometida por el hombre, la conformista y “ama de casa”. Pero lejos de esas connotaciones, el delantal, de repente, en medio del agua, cobra otro valor, demuestra la capacidad de estas mujeres de trabajar, y de conciliar casa con trabajo, no sirve para evitar manchar sus ropas ni responde a un modelo de uniforme. En el caso de las mariscadoras lo llevan a la espalda para que no les estorbe mientras trabajan; este mandil representa también la indumentaria de la persona que es productora, no consumidora.

Las tres imágenes que presento a continuación corresponden (de izquierda a derecha) a mujeres en: Shodoshima (Japón), Norias (México) y Cambados (España). Fueron sacadas en distintos años y distintas ubicaciones pero cada uno tiene unas características particulares y responden a unos fines similares.

Se puede apreciar la manera en que en estas tres culturas absolutamente

³⁶ Recuerdo todavía cuando visité el Rancho de Norias en el estado de Zacatecas en México (2007) y volvieron a sorprenderme las mujeres con mandiles que tanto estaban en casa con él como socializaban con sus vecinas, en este caso dentro de un contexto bastante dominado por los hombres a pesar de la ausencia de los mismos pues en este caso el rancho estaba desierto de hombres y las mujeres sobrevivían de los giros bancarios que les llegaban de Estados Unidos.

distintas comparten este elemento que es común a la vida femenina en comunidades rurales. Este objeto sigue determinando ese “code-switch” del que hablaba al principio de este apartado.



2 (4.5) FAMILIA-TRABAJO-MUJER-MAR

Ya he apuntado brevemente la importancia de la familia en la vida de una mariscadora; la mujer mariscadora no distingue entre familia, trabajo y mar. Estas tres palabras son las que componen su identidad y no están delimitadas para que una no toque a la otra. El mar es su presente, su pasado, su carácter y su vida, de la misma manera que su familia y su trabajo. No hay compartimentos, hay capas, unas encima de otras.

Las comidas de once personas no son eventos puntuales que esperan a la navidad o a algún festejo puntual, las comidas para todas esas personas son diarias y siempre hay una mujer que se encarga de que eso sea posible en un régimen regular.

Muchas mariscadoras que durante un tiempo se vieron forzadas a coger una baja por enfermedad me contaban que a pesar de casi no poder andar hacían que sus maridos las llevasen cerca de la orilla para ver a las compañeras salir del agua y ver las capturas que habían hecho. Victoria me contaba en una ocasión, que tenía un hijo viviendo en Logroño y que una vez al año iban a visitarle pero que al cabo de dos días se tenían que volver porque no aguantaba no ver el mar. El mar es el que hace que tantas casas marineras tengan fotografías de boda en las que las novias van de negro porque acababa de ahogarse alguno de sus familiares. El mar lo rige todo allí y es intrínseco a cada una de las memorias que conservan.

Como apuntaba Benito González Sineiro, patrón mayor de la cofradía de pescadores de Cambados, “ El mar no es solo Cambados, pero Cambados y los Cambadenses llevamos el mar en nosotros”

En uno de los apuntes de mi diario de campo, escribí:

5/12/2012:

La familia es lo que hace girar todo. Es la que hace que quieran tener flexibilidad laboral para poder hacer todos los recados asociados a la casa y la familia. La prioridad es la unidad familiar para ellas, eso me ha quedado claro.

Familia-Trabajo-Mujer-Mar se puede ver claramente en el caso del que me hablaba una mariscadora en una entrevista que le hice; ella me hablaba de la mujer que le había enseñado a ella las artes del marisqueo, era una mujer que se hacía llamar la “Señora Isabel”, ya era muy mayor cuando ellas habían aprendido de ella. Esta mujer había dado a luz a dos de sus hijos en el mar:

“duas veces deu a luz no Sarrido, voltou co neno no caldeiro! E morreu ós 90 y tantos anos!”

“dos veces dio a luz en el Sarrido, volvió con el niño en el caldero! Y murió a los noventa y tantos años!”

A pesar de que para estas mujeres, como decía anteriormente, cada uno de estos ángulos que se disponen en capas definen sus vidas, al mismo tiempo están diferenciados por dos medios claros que son la tierra y el mar; el mar es el lugar en donde se sienten ellas mismas, solas e independientes de aquellas cargas familiares de las que hablábamos anteriormente, mientras que en la tierra les esperan una serie de acciones destinadas a satisfacer deberes contraídos con su familia o su círculo social. Parece que lejos de haber

conciliado todos esos ángulos en sus vidas, estas mujeres se han dedicado a acumular una mayor carga de trabajo y lo han afrontado y solucionado toda la vida, pero ello no quita que sean necesarias nuevas políticas para poner solución a este viejo problema.

Cecilia Díaz Méndez (2005) señalaba que el medio rural es una sociedad tradicional para mujeres modernas, un terreno especialmente fecundo para el análisis sociológico de la identidad de estas mujeres. Pero al igual que a muchas de estas mujeres, especialmente a las mas mayores, les cuesta diferenciar entre su propia identidad del arraigo a la cultura del mar, su familia y su trabajo, también cada vez cuesta mas diferenciar el mundo rural del urbano.

Hoy estamos siendo testigos del nuevo paradigma del “rurbanismo”³⁷, donde incluso para personas que hemos sido criadas en ciudades, se plantea el éxodo al rural como una alternativa a la asfixia económica que nos está tocando vivir. Mientras en el pasado se huía del rural a zonas urbanas en busca de más oportunidades, hoy nos estamos empezando a plantear una mudanza no solo física si no identitaria hacia valores mas sencillos con los que sobrevivir de una manera menos angustiosa y más productiva.

En el caso de las mariscadoras, a pesar de que la familia determina en gran medida la toma de decisiones de estas mujeres, el mito de la identidad femenina vinculada de forma esencial al cuidado y la reproducción de la vida se ve cuestionado por su sentimiento de independencia arraigado al mar y a su trabajo al mismo tiempo.

³⁷Describe el movimiento migratorio que se está produciendo en España de las grandes ciudades a los pueblos más pequeños.

Resulta confuso explicar los citados factores que determinan la identidad de estas mujeres, pero en ocasiones ven su identidad explicada a través de esa dicotomía entre tierra y mar que distribuye por un lado a la familia y la mujer en la tierra y a su cultura marinera y su trabajo en el mar.

Ellas están de esta manera definidas como si de anfibios se tratase que sobreviven en ambos medios, pero cuyos comportamientos son distintos determinados por el medio terrestre o acuático en el que habitan.

2 (5) LA PERSONALIDAD DE LA MARISCADORA:

En los siguientes apartados, se enumeran y describen una serie de factores que afectan directamente a la personalidad de la mariscadora y por ende su identidad individual y de grupo. Estas características, comunes en este grupo de mujeres, establecen una serie de parámetros que definen de una manera mas específica las cualidades que las hace celosas y dueñas de su imagen.

La habilidad de saberse capaces de dirigir su vida, la cultura que las rodea, el mar y la cultura marinera y un entorno libre de estereotipos visuales propios del género son algunos de esos factores que se explican a continuación y que nos ayudan a ir rellenando esos espacios en blanco que nos ayudarán a comprender el proceso de captura de la imagen de estas mujeres.

2 (5.1) LA AUTOSUFICIENCIA COMO IDENTIDAD

Antropólogas feministas como Rogers, Leacock o Dwyer han demostrado que, incluso en sociedades donde impera la igualdad en las relaciones entre hombres y mujeres, los investigadores son en muchas ocasiones incapaces de percibir esta igualdad potencial porque insisten en traducir diferencia y asimetría por desigualdad y jerarquía.

Como señalé anteriormente, no puedo hablar mucho del hombre en el caso del marisqueo a pié, pues tan solo pude tratar con los 5 hombres que trabajan entre estas mariscadoras, sin embargo puedo afirmar que la polaridad hombre-mujer no está presente en la vida de la mariscadora. Ella está en mayoría, si, pero considera siempre que es un trabajo de personas independientemente del género.

He constatado tras las entrevistas conducidas que no entienden que exista ningún valor inherente en ellas que haga que sean mejores que el hombre para ese trabajo, simplemente que el trabajo se adapta mejor a sus necesidades y les da una libertad que muchos otros trabajos les negarían. La igualdad potencial de la que hablábamos anteriormente podría verse en el caso de la mariscadora, pues debido a la flexibilidad de sus horarios, hace que el concepto tan poco extendido de la conciliación familiar (como clave para la mujer en el entorno laboral) sea un hecho sobrevenido en la vida de la mariscadora.

La mariscadora no quiere sentir que depende del hombre, quiere una autonomía y no sólo simbólica sino real; en una nómina que puede ver al final de mes.

Las mariscadoras que hoy están a punto de jubilarse y que fueron testigo de la transformación en el marisqueo siguen recordando años en los que todo era “Sarrido e meniños”. Incluso en esos años en los que tuvieron que luchar duramente en contra de la parcelación del Sarrido, pasar noches en la cárcel por sus disputas con políticos, depender del precio que disponía a antojo el comprador etc... Hablan de ellas mismas con independencia y con una capacidad de supervivencia que las hace indestructibles.

Esas mujeres aun cuando su trabajo se decía que era complementario al del hombre, no lo sienten así, y tampoco sus maridos. Los maridos de las mariscadoras son los primeros en reconocer las cualidades y habilidades de estas mujeres y su capacidad para sacar adelante una familia entera. El pescador que tiene la suerte de tener una mujer mariscadora, sabe que a sus hijos no les va a faltar de comer y eso, estas mujeres y estos hombres lo entienden como un modo de autonomía que es posible que muchos investigadores no hayan sabido ver cuando valoraban el trabajo de la mujer como exclusivamente accesorio al del hombre o cuando las calificaban de “subalternas”.

Estas mujeres son “bravas”, pero en la definición anglosajona de “brave”, aguerridas, valientes. Incluso la propia población de Cambados las tiene como un grupo de mujeres temibles y fuertes. Impasibles, les anuncian los pesos que pueden traer y las zonas por las que tienen que ir, y armadas con rastrillos, cubos y carritos se echan al mar sin dudar.

La independencia de estas mujeres ha sido forjada a lo largo de generaciones que han tenido que vivir con una presencia intermitente del hombre que, debido a las largas ausencias, hicieron que ellas tuviesen que asumir una serie de responsabilidades que en otros sectores de la población están repartidos con pautas diferentes. Las mariscadoras, por haber pertenecido (y pertenecer) en su mayoría a familias de tradición marítima o marinera, han definido su carácter en una capacidad total para la autonomía y por consiguiente han interiorizado una identidad basada en la autosuficiencia.

Este detalle que empecé observando en Galicia sobre la influencia en las cualidades de la mujer en sociedades que viven la ausencia durante largos periodos de tiempo de los hombres, se hizo más claro en el caso de Islandia. Allí pude comprobar (y más adelante explicaré en el anexo que dedico a este país) cuales son los niveles de independencia, asunción de responsabilidades y crecimiento personal de estas mujeres bajo unas circunstancias en donde viven y conviven sin una presencia masculina perenne.

2 (5.2) INFLUENCIA DE LA VISIÓN DEL MAR EN LA PERSONALIDAD DE LA MARISCADORA: EL MAR COMO VIDA Y COMO PROPIEDAD.

La pertenencia o no pertenencia a una familia de tradición marítima (marinera-marisquera) es uno de los factores determinantes que definen a la mariscadora y a su visión del medio en el que trabajan. No podemos olvidar que es una labor que se realiza individualmente pero en una propiedad colectiva. El mar puede ser de todos nosotros, pero la explotación del mar le corresponde a aquellas personas que no sólo ganaron el derecho de trabajarlo sino que también lo cuidan. La visión del marisqueo como un modo de vida es algo que solo lo entienden aquellas mujeres que crecieron en familias de pescadores o mariscadoras o aquellas que hoy están conociendo las capacidades del medio a través de sus compañeras.

Aún así existen excepciones, como el caso de la mamá de Patricia, una mariscadora jubilada y actualmente madre de mariscadora³⁸. Ella me relató animadamente como ella, sin pertenecer a una familia de tradición pesquera, siempre sintió admiración por el mar y se escapaba de casa para mariscar. Decía que incluso no quería casarse con un labriego, ella quería casarse con un pescador, y así lo hizo.

Pero la norma general es que estas mujeres provengan de unas casas en las que el mar no sólo es un medio de vida sino que está arraigado a su identidad desde sus raíces familiares. El profundo conocimiento del medio ha convertido a estas mujeres en las detonantes de la verdadera revolución en el marisqueo, y esa revolución en el mar no consistió en una revolución tecnológica, sino en convencerse de que la conservación del mar y la preservación de los métodos

³⁸Mariscadora y licenciada.

de captura artesanales, que solo ellas conocían, dependía de ellas y del modo en el que transmitiesen ese conocimiento a las generaciones siguientes.

Estas mujeres, con un conocimiento profundo mas allá de ver al mar como un tipo de empleo, fueron las encargadas de convencer a otras mariscadoras de la importancia de obedecer las cotas y las medidas, así como la cría de la almeja. Sabían que el recurso no iba a ser ilimitado y que había llegado la hora de reformar y reeducar a las mariscadoras si esperaban que sus hijos pudiesen conocer su trabajo o incluso vivir de ese medio.

Esto generó nuevas divisiones, pero esa división era mas profunda que el simple hecho de preocuparse por cumplir una legislación o no, la división en este momento se vivió entre las propias mujeres que aunque quizá todas vinieran de una familia de tradición marinera, la idea del mar la tenían interiorizada de maneras distintas.

EL MAR PARA LA MARISCADORA:

La experiencia que viví de escuchar a estas mujeres hablar sobre el mar hace que se entiendan distintos enfoques de un mismo “ente”.

-El mar como presente; como modo de trabajo:

Muchas mujeres agotadas de trabajar en el mar, lo conciben como un simple medio-no plácido- mediante el cual conseguir dinero. El mar es su medio de subsistencia, su presente. No existe ninguna visión mas allá de transformar aquello que recolectan en dinero y por consiguiente su preocupación por el futuro de este medio es escaso.

He podido ver en mi trabajo de campo a esas mujeres saliendo las primeras al mar, pero eso sí, volvían también antes que nadie y decían cosas como:

“A min a vida non me gusta, non, tanto traballar para que...todo este esforzo e para que...o mal que viviron os nosos pais...pero agora é muito pior...agora todo se ten que faser con cartos, necesítase cartos para todo!!”³⁹

-El mar como futuro y pasado:

El mar, para bien o mal, ha sido una garantía constante de alimento en situaciones de precariedad y esto es algo que las mariscadoras llevan bien grabado en su memoria. En caso de que no hubiese nada, siempre se podía

³⁹ “A mi la vida no me gusta, no, tanto trabajar para qué...todo ese esfuerzo y para qué...lo mal que vivieron nuestros padres...pero ahora es mucho peor...ahora todo se tiene que hacer con dinero, se necesita dinero para todo!”

bajar al mar y subir alimento o poder volver al trueque de manera que, ya fuese pan, aceite o dinero, mientras hubiese marisco, no iba a faltar sustento.

Esta mentalidad, que viene de una experiencia vivida en el pasado, se aplica a lo incierto del futuro. Muchas conocieron el significado del mar y sus implicaciones en la economía de subsistencia marinera en el pasado y por eso conocen también el valor del mismo para las generaciones venideras, por eso mujeres como “Lola a Rodiña” lucharon en su momento tanto por protegerlo.

-El mar como vida

Muchas de estas mariscadoras no saben lo que es vivir en el interior del país, nunca han pasado demasiado tiempo lejos del agua y hasta con bajas por enfermedad, han estado esperando en la orilla para ver lo que sus compañeras subían a tierra. Con hijos viviendo lejos, no han podido pasar mas de unos días de visita separadas de la costa.

Incluso pude escucharle decir a una mariscadora que *“le falta el aire y siente que se ahoga”*⁴⁰ cuando pasa días sin ver el horizonte con el mar como protagonista.

-El mar como propiedad

*“Me dice que ella siente el mar como si fuese suyo (insiste mucho en esto con mucha pasión) y que se ha pasado toda la vida defendiéndolo”*⁴¹.

⁴⁰ Extractos de una de las conversaciones mantenidas con Victoria

⁴¹ Extractos de una de las conversaciones mantenidas con Victoria

Estas mujeres han crecido conociendo perfectamente cómo fueron los recursos y como disminuyeron o aumentaron en relación proporcional al buen trato o el maltrato que el hombre ha hecho de los mismos. Han conocido epidemias que hicieron desaparecer al berberecho o simientes que crecieron gracias a la mano del hombre. Es por ello que la mayoría de estas mujeres, que en cierta medida se sienten responsables de la conservación de este recurso, lo han protegido de las amenazas que ya fuesen de tipo institucional como natural pudiesen verlo amedrentado. El mar, tan difícil de desprender de su propia persona y su identidad, es tan suyo como lo son sus casas y lo cuidan como si se tratase del mejor tesoro que guardan, porque saben que ciertamente lo es.

2 (5.3) “ DEGENERIZATION” EN EL ENTORNO LABORAL

Conviviendo con estas mujeres, existían una serie de parámetros puramente visuales que revelaban rasgos mas profundos a cerca de la condición de mayoría en la que convivían y trabajaban estas mujeres. Así, apareció un término que una vez encontrado, definió mucho la imagen grupal de estas mujeres en su entorno laboral y es el término anglosajón de “degenderization” (de-sexualización).

La necesidad de emplear indumentarias que no responden a un género específico en el trabajo realizado por estas mujeres, minimiza las diferencias sexuales, y a pesar de que existen ciertos puntos femeninos como el del mandil (del que hablé anteriormente) que recuerdan a la mujer que existe bajo esas ropas de agua, es posible que esta indumentaria reivindique un estatus mas igualitario, o por lo menos, la actitud de estas mujeres lo aparenta.

Estos atuendos se adaptan a su carácter revolucionario significando en ocasiones una identificación exterior con la dinámica de cambio social y representando la ruptura con el vestido tradicional femenino con el que muchas en el pasado llegaban a bajar al mar. Existe una imagen social nueva de la mariscadora que olvida el género en pos de una racionalidad instrumental.

Las características de este trabajo, su dureza, las inclemencias del tiempo, la época del año en la que se desarrolle etc..., son factores que objetivamente determinan la imagen de estas mujeres cuando entran al agua.

Las botas de agua, las capas de jerseys, los impermeables, las gorras o los aperos eran ya de por si elementos que hacían que no se definiese necesariamente el género de la persona que estaba con el agua hasta la

cintura recolectando y sachando el fondo marino en busca de las almejas. Este vestuario tan característico de las personas que trabajan en el mar, unifica a los dos géneros de una manera exclusivamente visual, en términos de imagen, no de identidad (especialmente en los meses de invierno).

Mas adelante y una vez que se van observando las diferencias entre cada grupo de mariscadoras, existen otros factores que hacen que esa imagen, ese trabajo, influya también en la identidad de estas mujeres definiéndolas por su función en el campo laboral extradoméstico, indicando de una manera indirecta su incorporación al campo laboral y una nueva valoración de la mujer.

Este entorno laboral, se ve desprovisto de una presencia “real” masculina. Los únicos hombres que forman parte del entorno laboral diario son: Los 5 hombres que marisquean junto a estas mujeres, un guarda de seguridad encargado de los furtivos, un biólogo que aparece solo de vez en cuando y tan solo aquellas mujeres que llevan las capturas a la lonja se pueden encontrar con los hombres que trabajan allí. Pero diariamente, el entorno es femenino y las implicaciones de estar rodeadas solo por mujeres tiene una serie de especificidades que afectan a la imagen de estas mujeres, como es el caso de la de-sexualización.

En este entorno, las definiciones de los roles o imágenes “femeninas” o “masculinas” se desdibujan ante la ausencia de una comparativa por género. En muchas ocasiones, recordé el artículo de Mary Nash (1995)⁴² sobre las milicianas y la manera en que en la guerra civil se reproducía en carteles la imagen de las mujeres con sus monos movilizadas en la lucha antifascista mostrando el cambio de parámetros con respecto a la representación cultural de “la mujer”.

⁴² Nash (1995). *Defying male civilization: Women in the Spanish Civil War*.

También recordaban las imágenes de las mujeres en la Segunda Guerra Mundial en Estados Unidos y la figura de *Rosie the Riveter*⁴³ que sirvió con su camisa remangada y su brazo de imagen para decirle a muchas otras mujeres que nosotras también podemos trabajar *como hombres* en la fábrica.

En el caso de la mariscadora, estos atuendos que no responden a un género específico las dota de una imagen libre de sexualización y por consiguiente de connotaciones discriminatorias que respondan a cuestiones de género.

Este detalle que aparentemente era solo visual y respondía a observaciones que hacía a través de mi cámara, transcendía mucho más allá de la imagen:

Esa de-sexualización hablaba de cuestiones mucho mas profundas: La imagen que no solo tenían sino que proyectaban estas mujeres hablaba de un entorno laboral en el que la presión del género se había esfumado.

Este detalle fue una constante a la hora de evaluar el trabajo que estaba realizando y las imágenes que iba tomando de ellas. Se protegían del viento, el frío y la humedad pero también iban armadas con sus *sachos* para protegerse de cualquier cosa que sucediese, este detalle resultó una pieza clave a la hora de entender la imagen de este grupo de mujeres. Su pasado de lucha, su carácter nacido en el seno de la supervivencia se acomodaba perfectamente con la imagen que se presentaba; protegidas y preparadas para cualquier cosa que se viniese encima sin que se les pudiese juzgar débiles simplemente por su sexo.

⁴³“Rosie la Remachadora”: Icono cultural feminista de la II Guerra Mundial que representaba a las mujeres que durante la guerra ayudaron en las fábricas a producir armamento bélico.

2 (6) LA CULTURA RIBEIREÑA:

El conocimiento forma parte de la vida de las personas y consiguientemente de una sociedad y su cultura. La transmisión de esos conocimientos y los soportes que los sustentan son básicos para la permanencia de esos saberes y para que los mismos formen parte de la Historia.

Los saberes del mar en tiempo presente y pasado van íntimamente arraigados a la identidad y la historia de las comunidades que viven en las costas de un país, su asimilación así como su preservación es diversa y en cierta medida depende del género de las personas que viven en esas comunidades.

En este apartado dedico unas páginas a describir distintas maneras de asimilar ese conocimiento dependiendo del género, la historia y los métodos de transmisión.

2 (6.1) DIFERENCIAS EN EL CONCEPTO DEL MAR ENTRE MARIÑEIROS Y MARISCADORAS

“Xa chega o xefe!!”⁴⁴

Esta frase la escuché el primer día que entré en el agua a mariscar cuando llevábamos unas horas en el agua. No me daba cuenta del significado de este grito en medio del agua hasta que Patri⁴⁵ me dijo que significaba que la marea ya empezaba a subir.

La marea era para ellas “su jefe”, que las avisaba de que había que ir acabando y saliendo del agua. El horario laboral de estas mujeres se ve limitado por una serie de factores que dictaminan la luna y las mareas.

Actualmente solo se puede salir a mariscar de día, los días laborales y cuando la marea baja por la mañana no antes de las 7 de la mañana y hasta las 16:00 como muy tarde para que tengan tiempo de llevar las capturas a la lonja; estos factores explican la irregularidad de horarios de trabajo de las mariscadoras.

Generalmente entran en el agua temprano, sobre las 6 un día y tienen que salir antes de que suba la marea y las deje atrapadas en medio del mar. Pero al día siguiente la marea baja un poco mas tarde y así sucesivamente, hasta que llegan unos días al mes en los que no pueden mariscar pues la marea es tan tarde que no les permite subir a tierra y que les de tiempo a llevar a la lonja las capturas para que se puedan subastar. Para ellas el único “jefe” es la marea; es el mar el que les dicta el horario de trabajo y cuando deben acabar.

⁴⁴ *Ya llega el jefe!*

⁴⁵ Mariscadora que me acompañó ese primer día y que me explicaba-y me sigue explicando hoy- las dudas que aún tengo.

El mar también se presenta como una mujer (también para los marineros) por su fertilidad y porque hay que cuidarla para que dé muchos frutos.

Según lo descrito por Alonso (2009) en su tesis doctoral, el mar para los marineros “é femia”⁴⁶ en su cara más amable (puntualiza el autor) pues dicen los pescadores entrevistados que “o mar é fértil” (p. 409)⁴⁷

En ambos casos el mar es quien *manda*. Tanto para los marineros como para las mariscadoras, sus vidas están a merced de los caprichos del mar, ¿como no va a ser una parte inevitable de su identidad?

⁴⁶ Es hembra

⁴⁷ Es fértil

2 (6.2) DE “O SARRIDO É LIBRE”⁴⁸ A “O SARRIDO É DE QUEN O TRABALLA”⁴⁹. HISTORIA DE LOLA “A RODIÑA”.

El Sarrido es el banco marisquero que se dispone en el arenal de la playa de la ribera de la zona de Santo Tomé en Cambados . Allí tienen el punto de control las mariscadoras y tienen la entrada al mar cuando la marea baja, facilitado por un camino de arena que se hizo para que por lo menos un tramo del que tienen que andar a diario hasta introducirse en el agua pueda estar comunicado con la tierra sin demasiada dificultad.

Allí se dan las características naturales ideales para que crezcan los berberechos, las almejas y demás bivalvos . La desembocadura del río Umia está a pocos kilómetros de esta playa y favorece la mezcla de agua dulce y salada del mar para que se mezclen creando el perfecto caldo de cultivo para estas especies.

Esta playa fue desde que se conoce de “dominio” del marisqueo permitiendo, como conté en el apartado dedicado a la mariscadora a pie y su vida, que hombres y mujeres bajasen al mar a extraer todo aquello que podían para poderlo traducir en dinero y de esa manera ayudar a la economía doméstica. Por entonces el Sarrido era “libre” bajo la concepción de que todo el mundo podía explotarlo a su gusto como si de un recurso ilimitado se tratase, pero hubo que empezar a controlar el número de personas que podían bajar a mariscar mediante un carnet de marisqueo que se impuso en 1963 como medida para racionalizar la extracción.

⁴⁸ El Sarrido es Libre

⁴⁹ El Sarrido es de quien lo trabaja.

Pero el Sarrido tentó en muchas ocasiones a políticos que llevados por propuestas de privatización trataron de convencer de la posibilidad de parcelar el mar⁵⁰ e incluso de permitir a empresas que emplearan el Sarrido para hacerlo un arenal de explotación privada. Pero estas mujeres lucharon (como contaba Lola “A Rodiña”) con palos para tratar de mantener el Sarrido libre de especuladores y que siguiese perteneciendo a Cambados y sus habitantes.

Planes de explotación marisquera y leyes de ordenación marisquera durante los años 80 fueron trazando el camino hacia la profesionalización que culminó en el año 1999 (en el caso tardío de Cambados) cuando las mariscadoras vieron imprescindible agruparse para conseguir una independencia y una cogestión de sus recursos que implicaba unos parámetros de gestión para evitar acabar con los recursos naturales.

Fijación de épocas de extracción, tamaños mínimos de las capturas, unificación de un solo lugar de venta (lonja) fueron puntos que definieron los actuales programas de explotación marisquera.

Harto complicado fue cambiar el modo de pensar de muchísimas mariscadoras que seguían concibiendo el mar como libre, como de todos. Aún hoy, ya he podido apuntar, muchas veteranas siguen cumpliendo la ley porque saben que no les queda otro remedio, pero no interiorizaron la multitud de beneficios para el futuro y la sostenibilidad de su trabajo.

No dudaron en hacerse pintadas en las casas de la directiva que se encargó de poner en funcionamiento el nuevo sistema a cumplir; insultos, retiradas de palabra... Fue muy sangriento en una comunidad tan pequeña en la que

⁵⁰ Como sucedió con los viveros de la playa de Carril donde se parceló con fines comerciales; una barbaridad jurídica.

vivieron una auténtica guerra civil en los núcleos familiares. La disparidad de opiniones al respecto fue infinita pero había llegado la hora de controlar los recursos y empezar también a dotar a estas mujeres de una serie de derechos mínimos como: Un seguro, una jubilación , bajas por enfermedad, cotización, paro o formación.

“O Sarrido é libre” se escuchaba aún, pero iba a tener que pasar a ser de aquellas personas que lo cuidaban y lo trabajaban.

Todos estos cambios fueron asimilados de maneras muy diversas por las mariscadoras y aún hoy se hace visible entre aquellas que siguen sin entender bien la legislación actual y viven con nostalgia las épocas vividas con sus madres o familias en las que el recurso parecía ilimitado y en las que cualquiera que lo necesitase podía bajar a mariscar.

Esta transición que fue tan de la mano de la oficialización del marisqueo, también fue una señal del cambio en la identidad de estas mujeres. Había muchas cosas nuevas que debían asumir, muchas veces sin llegar a una total comprensión del beneficio a largo plazo.

“O Sarrido” está muy dentro de cada mariscadora Cambadense, es un símbolo vivo de su identidad que tuvo que ser modificado para la supervivencia de todo aquello que representaba.

Lola “A Rodiña”

El Viernes 28 de Enero del 2011, un año antes de que a Dolores Domínguez (Lola “A Rodiña”) le diese un derrame que la dejara en la cama, le invitaban a dar una charla en un colegio de Cambados. Esta charla fue grabada y su hija Maria José (actualmente presidenta de las mariscadoras de Cambados) me la facilitó para que pudiese ver como era su madre antes de su enfermedad. Cuando la conocí en el salón de la casa de Maria José, a pesar de que las fuerzas ya le fallan, el carácter que la caracterizó de siempre seguía vivo y ardiendo.

Lola, que es lo que se podría considerar por la UNESCO como un “Tesoro Humano Viviente”, libró incontables batallas para defender los intereses de las mariscadoras de Cambados. Curtida por la vida, experta en ganar a pulso todo lo que tiene, conoció tiempos duros en los que no era fácil dar la cara por ninguna causa, ni siquiera por la mas justa. Cuando en los años 70 se intentó convertir el banco marisquero del Sarrido en un campo de parques parcelados particulares, esta mujer venció sus miedos y lideró un movimiento de oposición que acabó por salvar el Sarrido. «*Era o que tiñamos*»⁵¹, sentenciaba esta mujer que falleció el pasado 15 de Enero del 2015.

*«Eu pensaba nos meus fillos, en que lles tiña que dar un porvir, e non me importaba nada. Eu o que quería era liberar O Sarrido para que os nosos fillos tivesen onde traballar, e para que nós tivéssemos onde gañar un anaco de pan e darlles unha escola que nós non podemos levar»*⁵².

⁵¹ “Era lo que teníamos”

⁵² “Yo pensaba en mis hijos, en que les tenía que dar un porvenir, y no me importaba nada. Yo lo que quería era liberar el Sarrido para que nuestros hijos tuviesen donde trabajar, y para que nosotros tuviésemos donde ganar un pedazo de pan y darles una escuela que nosotros no pudimos tener”

Lola fue también la que hizo el primer intento de ordenar el trabajo de las mariscadoras Cambadesas estableciendo un punto de control. Este es el caso de una mujer que supo inculcar la necesidad de las mujeres de ser independientes y luchar por lo que es justo.

De una manera casi inconsciente, Lola fue una feminista avanzada a su época que no dudó en revelarse contra los sistemas paternalistas que querían acabar con el Sarrido y lo que significaba para todas las mujeres de Cambados. Su hija Maria José hoy sigue sus pasos siendo uno de los motores de la agrupación de mariscadoras y de Guimatur⁵³.

El texto que transcribo a continuación es parte de esa charla que Lola dio a los niños en el colegio, dándoles a conocer como era la situación del marisqueo y todo lo que se ha conseguido con el paso de los años. En esta charla se ponen de manifiesto los distintos enfoques a cerca de la visión del mar en la vida de estas mujeres de los que hablaba anteriormente:

“ Tiñamos 9 anos cando iamos ó Sarrido, non iamos á escola, nós tiñamos que traballar porque eran outros tempos. Non había moita roupa para calzarse, nin comida para comer, había que ser nenos pero traballar para comer. Iamos ó Sarrido e á escola de noite, iamos a dúas secas ó día, descalzos, non había botas, non había moita roupa para poñer, pasabamos moito frío (...) cando chovía moito levabamos dous sacos, un amarrado á cintura, e o outro de carapucha. Levabamos uns caldeiros, enchiamos de almexas (daquela había moito marisco) , viñan as nosas nais, recollíannos el levábannos a casa e elas levaban o marisco para vender (...) en inverno cando facía moito frío, faciamos uns buracos no chan, metíamo-los pés e as mans e

⁵³ Asociación Cultural de Mujeres del Mar de Cambados

acurrubañámonos e mexabamos polas mans e polos pés, mentres saía o pisiño quente quedabámonos alí (...) hoxe hai monos, hai roupa de augas, e van moi abrigadas pero daquela non había nada (...) logo chegaron as botas de caucho(...) pasabamos moita fame, non tiñamos escola, era unha calamidá. Por iso moita xente da de antes poucos saben ler, poucos saben escribir ou face-las contas, engañábanos de calquera maneira. Cando levabamos o marisco ás casas dos compradores enganaban coas básculas porque non sabiamos ve-lo que dicían, (...)

Despois, quixeron coller o Sarrido, tivémonos que levantar os rapases, as mulleres e os homes, porque o Sarrido é moi codicioso, téñenlle moita gana. Porque o Sarrido mantén a moita xente, son moitos postos de traballo; agora e antes. Quixérono coller, tivemos que defendelo e levamos moitos paos, a Guardia Civil atrás de nós...loitamos moito polo Sarrido, o Sarrido nunca se pode deixar marchar, porque vosotros algúns iredes á Universidá, outros non (...) entón pois pode tocar traballar no Sarrido, que ten moitos postos de traballo, é unha empresa máis e dá moitos cartos. É un traballo moi limpo, moi libre e moi digno porque ti vas a unha seca, vés con esos carritos e gañan o seu diñeiro, por eso hai que defende-lo Sarrido. Nossos pais defendérono e nós tamén, levamos moita leña no lombo (...) agora van os nosos fillos e os nosos netos ó Sarrido (...) o mar é libre pero é de quen o traballa.(...)

Cando querían levar o Sarrido, dicían que solo querían un cachiño para bota-lo marisco, sempre querían “apatacarnos” pero nós eramos rapazas e había moita fame e sabiamos que o Sarrido quedaba e eles queríannos engañar como non sabiamos ler nin escribir, nosos pais aínda menos ca nós, nós o pouquiño que sabiamos que o íamos defender con paus e pedradas, cos mariñeiros contra o contramaestre. Nos defendimos o Sarrido e agora está alí (...) sempre hai que defender os nosos dereitos, non deixemos que nos asoballen, con dentes e uñas e co que sea (...) había un cantar que dicía:

*“ Mariscos del extranjero, llegan a todo motor
a España que es un vivero y de mucha aportación.
Esos señores tan ricos, se creían millonarios
Iban por ahí diciendo: O Sarrido está comprado.
Pero el pueblo de Cambados, también quiso dar a demostrar
Que mulleres, ancianos e nenos O Serrido non van a levar”*

Traducción al castellano:

“Teníamos nueve años cuando íbamos al Sarrido, no íbamos a la escuela, nosotros teníamos que trabajar porque eran otros tiempos. No había mucha ropa para calzarse, ni comida para comer, teníamos que ser niños pero trabajar para comer. Íbamos al Sarrido e a la escuela de noche, íbamos a dos “secas” al día, descalzos, no había botas, no había mucha ropa que ponerse, pasábamos mucho frío (...) cuando llovía mucho llevábamos dos sacos, uno atado a la cintura, y otro de capucha. Llevábamos unos calderos, los llenábamos de almejas (de aquella había mucho marisco), venían nuestras madres, nos recogían y nos llevaban a casa y ellas llevaban el marisco para vender (...) en invierno cuando hacía mucho frío, hacíamos unos agujeros en el suelo, metíamos los pies y las manos y acurrucados nos meábamos las manos y los pies, mientras salía el pis caliente nos quedábamos allí (...) hoy hay monos, hay ropa de agua, y van muy abrigadas pero por entonces no había nada (...) luego llegaron las botas de caucho (...) pasábamos mucha hambre, no teníamos escuela, era una calamidad. Por eso mucha gente de la de antes no sabe leer, pocos saben escribir o hacer las cuentas, nos engañaban de cualquier manera. Cuando llevábamos el marisco a las casas de los

compradores nos engañaban con las básculas porque no sabíamos ver lo que decían (...)

Después quisieron coger el Sarrido, nos tuvimos que levantar los niños, las mujeres y los hombres, porque el Sarrido es muy codicioso, le tienen mucha gana. Porque el Sarrido mantiene a mucha gente, son muchos puestos de trabajo; ahora y antes. Lo quisieron coger, tuvimos que defenderlo y llevamos muchos palos, la Guardia Civil detrás nuestro...luchamos mucho por el Sarrido, el sarrido nunca se puede dejar marchar, porque vosotros algunos iréis a la Universidad, otros no (...) entonces puede que os toque trabajar en el Sarrido, que tiene muchos puestos de trabajo, es una empresa más y da mucho dinero. Es un trabajo muy limpio, muy libre y muy digno porque tu vas a una “seca”, vienes con esos carritos y ganan su dinero, por eso hay que defender el Sarrido. Nuestros padres lo defendieron y nosotros también, llevamos muchos palos en la espalda (...) ahora van nuestros hijos y nuestros nietos al sarrido (...) el mar es libre pero es de quien lo trabaja (...)

Cuando se querían llevar el Sarrido, decían que solo querían un trocito para echar el marisco, siempre querían engañarnos pero nosotros éramos niñas y había mucha hambre y sabíamos que el Sarrido era lo que teníamos y ellos nos querían engañar, como no sabíamos ni leer ni escribir, nuestros padres aún menos que nosotros, nosotros con el poquito que sabíamos lo íbamos a defender con palos y piedras, con los marineros contra el contraamaestre. Defendimos el Sarrido y ahora está ahí (...) siempre hay que defender nuestros derechos, no dejemos que nos sometan, con dientes y uñas y con lo que sea (...) había una canción que decía:

“Mariscos del extranjero, llegan a todo motor
a España que es un vivero y de mucha aportación.
Esos señores tan ricos, se creían millonarios
Iban por ahí diciendo: El Sarrido está comprado.
Pero el pueblo de Cambados, también quiso dar a demostrar
Que mujeres, ancianos y niños el Sarrido no se van a llevar”

Lola falleció en Enero de 2015 a los 80 años dejando un vacío muy grande en su familia pero dejando una huella profunda en la sociedad Cambadesa que reconoció su lucha y que honra su nombre por haber sido la mariscadora que plantó el germen de la actual asociación de mariscadoras.

Conocer a “A Rodiña” me hizo ver claramente la significación de registrar todos esos hechos que portan aquellas y aquellos que se saben protagonistas de la historia. En muchos casos, esa historia queda coja una vez estos “Tesoros Humanos” nos abandonan.

2 (6.3) LA CULTURA “RIBEIREÑA” Y SU TRANSMISIÓN: DE LO INMATERIAL A LAS ALMEJAS

Sin los habitantes de las riberas del mar, sin esa cultura, sin esa relación de interacción (pueblo-mar) sería impensable la existencia de pescadores. El conocimiento que las mujeres mariscadoras de a pié tienen de las playas, de su ecosistema, de la racionalidad específica de la vida del mar y en el mar, forman parte de un patrimonio cultural inmaterial que aún hoy está sin valorar ni catalogar.

De acuerdo con la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual y Conocimientos Tradicionales:

(...) el conocimiento que proviene de la relación directa de la naturaleza, con lo espiritual, lleva a la más alta forma de conciencia y en este sentido, el saber tradicional deja de ser local y se vuelve colectivo. Es así como el conocimiento del ambiente depende no sólo de la relación entre los humanos y la naturaleza, sino también de la relación entre el mundo visible y el mundo espiritual invisible.

Todos estos saberes y conocimientos forman parte de la propia cultura de las costas, pero no se han considerado “valiosos” hasta ahora.

El carácter oral de la transmisión del conocimiento de la recolección, cultivo y cuidado de las almejas por las mariscadoras de Cambados, ha hecho que esa cultura y ese conocimiento cueste visualizarlos y por lo tanto cuesta identificarlos y documentarlos como patrimonio.

La cultura marisquera ha corrido el peligro de desaparecer ante la falta de

relevo generacional que hubo hace algunos años. Hoy se sigue perpetuando esa cadena oral de tradiciones, pero la oralidad pierde su soporte en el momento que faltan personas que la continúen, y en el caso del marisqueo actualmente ya hay patrimonio que se ha perdido para siempre, al llegarle la muerte a algunas mariscadoras mas veteranas como ha sido el caso de Lola “A Rodiña”.

Cuando el saber reside solo en la persona y no ha pasado a otros o se ha plasmado en la escritura, con la persona mueren saberes de un valor cultural incalculable.

De acuerdo con Gómez Pompa (1993):

(...)en la dimensión del tiempo, el conocimiento contenido en un solo informante es la síntesis de por lo menos tres vertientes: por un lado, la experiencia históricamente acumulada y transmitida a través de generaciones por una cultura determinada; por otro lado, la experiencia socialmente compartida por los miembros de una misma generación; y finalmente, la experiencia personal y particular de la persona y su familia, adquirida por la práctica de los saberes tradicionales, enriquecidos por variaciones, eventos imprevistos y sorpresas diversas (...). El saber tradicional es compartido y reproducido mediante el diálogo directo entre el individuo, sus padres y abuelos (hacia el pasado) y/o entre el individuo, sus hijos y nietos (hacia el futuro).

El caso del marisqueo sufre de varios tipos de discriminación: Primero por haber sido durante tantos años un trabajo que se concebía como de subsistencia y que acompañaba a las labores del hogar. Segundo, por ser realizado por mujeres y carecer, por consiguiente, de relevancia por un simple

motivo de género y tercero; por las dificultades de recabar información que sólo esas mujeres tenían en sí mismas.

Existen historias de mariscadoras que se encuentran en proceso de olvido y que suponen una prioridad. Según Martín Serrano (2007), los mayores problemas pueden aparecer en aquellas situaciones en donde las expresiones culturales usan, como soporte expresivo, el propio cuerpo humano culturizado, que son muy habituales en las culturas tradicionales, muy diversas y tremendamente valiosas. El cuerpo humano tiene la característica de poder convertirse en un soporte en el que se decantan las expresiones culturales transcendentales para la cultura.

Conservar y proteger información hablada o escrita es posible y se está llevando a cabo con éxito desde hace mucho tiempo, pero conservar los sentidos profundos expresados en los marcos de la dramatización de la vida, o en el plano de la expresión kinésica, es realmente complicado, porque no depende de nosotros, sólo sus usuarios legítimos pueden mantener viva esa parte de su cultura. (Muñoz, 2008, p. 495)⁵⁴

⁵⁴ En: El Patrimonio cultural material e inmaterial: Buenas prácticas para su preservación. *Revista Mediaciones Sociales*, pp.495-534.

El trabajo del marisqueo a pie y sus saberes se encuadran en el marco de la cotidianeidad de estas mujeres; en “los modos de hacer” pero al ser invisibles nunca se consideraron como parte de una cultura y por consiguiente no se valoraban como patrimonio inmaterial.

Desde 1993⁵⁵ la UNESCO está protegiendo, mediante el programa “Tesoros Humanos Vivos” propuesto por la República de Corea, a individuos o colectivos que poseen en sumo grado, las habilidades y las técnicas necesarias para crear o producir determinados elementos del patrimonio cultural inmaterial. La idea de proteger a los transmisores es coherente y puede ser eficaz, con la condición de escoger a personas que no teman desvelar sus técnicas. Para lograr este objetivo hay que lograr una serie de consensos con las organizaciones en cada comunidad.

Estas organizaciones son las que encarnan, hoy, la única protección de esos saberes acumulados, como es el caso de la asociación de mariscadoras Guimatur⁵⁶.

Existe un volumen de información valiosísima que a día de hoy se está perdiendo. Las mariscadoras, como comenté anteriormente tienen estos saberes tan profundamente interiorizados que les cuesta rescatarlos como saberes en sí mismos; quizás por haber sido aprendidos informalmente, por imitación, son datos que forman parte directa de su identidad y de su vida. Éste es un hecho que se asume de una manera que hace especialmente difícil recoger datos específicos que expliquen aquellos detalles de la memoria de las manos de estas mujeres.

⁵⁵Aunque Japón llevaba ya desde 1950 designando a individuos que en si poseían conocimientos de un valor cultural intangible.

⁵⁶Mediante la asociación y las actividades que Guimatur promueve y apoya, se conserva y se hace público y accesible un patrimonio cultural para futuras generaciones. Guimatur es una Asociación Cultural de las mujeres del mar de Cambados que trabaja para difundir la cultura marinera y los valores tradicionales del trabajo en el mar.

Los objetivos de Guimatur son: Revalorizar el papel de la mujer en el mundo del mar, mostrar su forma de vida y la herencia marinera, promover la cultura tradicional artesanal, dar a conocer el trabajo y los avances conseguidos, promover las actividades vinculadas al mar y promover sus productos y su riqueza gastronómica.

Se hace cada vez mas imprescindible no sólo la recolección de objetos materiales que conformen un museo etnográfico, sino que aún estamos a tiempo de que nos narren la historia de esos objetos a través de historias contadas por los mismos protagonistas que los emplearon. Una tradición sigue siendo algo que está vivo, algo que perdura en el presente.

Leyendo el “Plan nacional de salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial” del IPCE (Instituto del Patrimonio Cultural de España), localicé una serie de características del PCI (Patrimonio Cultural Inmaterial) que aparecían detalladas y con las que encontré ordenadamente la descripción de lo que anteriormente he descrito a cerca de los conocimientos de las mariscadoras y sus saberes heredados oralmente.

Estas características de lo que se considera PCI que comparten con los conocimientos y destrezas de las mariscadoras, son las siguientes:

Estar interiorizado en los individuos y las comunidades como parte de su identidad, es compartido por los miembros de una colectividad, está vivo y es dinámico, es transmitido y recreado, transmitido generalmente desde la infancia, preservado tradicionalmente por la comunidad, forma parte de la memoria colectiva viva, es experimentado como vivencia, está interconectado con la dimensión material de la cultura, está habitualmente contextualizado en un tiempo y en un marco especial, se desarrolla y se experimenta en un tiempo presente, remite a la biografía individual y a la colectiva, está imbricado en las formas de vida, no admite copia, está ritualizado, constituye una experiencia desde la perspectiva sensorial, tiene efecto regenerador en el orden social y es vulnerable.

Estas 17 características que hacen de común denominador a lo que se considera Patrimonio Cultural Inmaterial, son compartidas por el marisqueo y los métodos de enseñanza que se han transmitido de generación en generación infundiendo en su comunidad un sentimiento de identidad y continuidad.

La cultura de la costa de Cambados, el conocimiento del medio y la transmisión del mismo forman parte de un patrimonio inmaterial más allá del hecho mercantil de la extracción de las almejas, es un valor que necesita ser preservado.

2 (6.4) CONOCIMIENTO COMO “MELLORA”

Como he descrito en capítulos anteriores, la lucha de la mariscadora ha sido tan histórica como su falta de visibilidad en la sociedad en la que siempre han vivido. Fue la visión de un grupo de mariscadoras lo que hizo que pasasen de ser depredadoras a cultivadoras, un ecologismo en femenino hizo que las secas dejasen de estar esquilmadas para que pudiesen vivir de ello sus hijos y nietos. Aunque muchas de estas mujeres tuvieron hijos que no quisieron seguir con la tradición familiar, o algunas de ellas no deseaban que tuviesen la vida tan dura que ellas habían vivido, los tiempos cambiaron, la profesionalización dignificó un trabajo considerado “de pobres” y necesitados y las crisis llevó a muchos a no tener mas remedio que dedicarse a lo mismo que se dedicó su madre o su abuela. Éste fue uno de los primeros puntos de solidaridad intergeneracional que observé; la visión de futuro y el miedo a acabar con los recursos naturales que esa zona les facilitaba hizo que reaccionasen y comprendieran la importancia de cuidar esos recursos para el futuro de sus familias.

Muchas de las mariscadoras que lograron el *permex* (permiso de marisqueo) y empezaron a bajar al Sarrido ya provenían de una larga tradición de marisqueo en sus casas. Bajaban con sus madres a apañar la almeja pues sus madres no tenían con quien dejarlos en ese momento, y a modo de juego aprendieron a reconocer el agujero que deja el sifón de las almejas, como cogerlas e incluso como sustraer navaja (que requiere de una destreza especial).

Estas mariscadoras que tras haber conseguido ese permiso de marisqueo entraban a mariscar por primera vez, eran en realidad experimentadas profesionales que no necesitaban de muchas indicaciones al respecto. Aún así, e indistintamente del nivel de independencia de la mariscadora, casi cualquiera

quiere pertenecer a una “compañía” pues es a partir de ese momento cuando puedes compartir y participar del complejo sistema de la “ayuda mutua”.

Dentro de cada compañía existen tipos de solidaridad, ya sea para alcanzar el tope a diario y no subir con pocas capturas que puedan hacer que tu salario baje, como casos puntuales que por motivos personales tengas que ausentarte y dejes encargadas a otras mujeres de tu compañía para que te cojan tu tope a cambio de deberles el favor cualquier otro día que lo precisen.

La solidaridad en el agua es muy importante entre ciertas compañeras, pero estos lazos de solidaridad son muy claros y se definen en base a la compañía a la que perteneces o a la familia que marisquea contigo. Estaban muy definidos estos grupos y estos sistemas de gestión del trabajo diario.

Este sistema de solidaridad podía guardar en cierta medida un paralelismo con el *Enigma del Regalo* del que nos habla Maurice Godelier (1999) donde hay partes del mundo en las que la pertenencia a un grupo es básica para la supervivencia o también con Marcel Mauss (1925) en su *Ensayo sobre el Don* donde nos describe los lazos invisibles que se generan entre las personas en el instante en el que alguien acepta una regalo y se ve obligado a corresponder.

Un caso que puede darse en el agua es el de la nueva mariscadora que por los motivos personales o familiares que sea, desconoce las artes del marisqueo. Estos casos cada vez son mas comunes, y a pesar de que la Xunta de Galicia imparte cursos para que lleguen con conocimientos del mar y del medio en el que van a trabajar, estas mujeres que llegan nuevas, necesitan para su éxito laboral de una mariscadora experimentada que les enseñe a coger la almeja.

No existe ninguna obligación que haga que una de las veteranas instruya a una mariscadora nueva, pero late un sistema de intercambios simbólicos muy equitativos que se muestra en las transacciones de favores que despiertan los lazos de solidaridad intergeneracional.

La mayoría de estas mujeres cuando llegan sin conocimientos, encuentran una “mentora” que las ayuda, en las primeras inmersiones, a subir con el tope (como alguna veterana me dijo: “para que no se desanimen”) y poco a poco les enseñan en la práctica y los trucos a seguir.

Con lo anteriormente descrito queda bastante clara la manera en que mariscadoras han sabido transmitir a sus hijas el arte del marisqueo y también cómo, a pesar de quizá haberlo enseñado a sus hijos sin hacer distinción del género, se siguen aposentando de mujer a mujer entre generaciones.

Este conocimiento es imprescindible para el oficio y para poder desempeñar bien el trabajo. He constatado mediante las entrevistas en profundidad con algunas chicas que acababan de empezar hacía pocos meses, que ponían de manifiesto la importancia del significado “saber” o “llegar y tener que aprender”, así como las categorías de “destreza” asociadas a los años de “experiencia”. Todos estos conceptos se repiten en los discursos formando un campo semántico que parece ser común entre aquellas que han de ir atravesando el rito de iniciación al marisqueo.

En el transcurso de la iniciación, estas chicas adquieren un conocimiento especializado ganando el derecho de pertenecer a una compañía que generalmente corresponde a aquella de la que forma parte la persona que las ha introducido a las técnicas del marisqueo. En este “rito de iniciación” no solo se les enseña la técnica, sino que también se les hace un breve recorrido histórico con el fin de educarles en el valor de su trabajo. En el caso de haber

sido iniciadas por una de las veteranas que no tiene aprecio por su propio trabajo y la historia del marisqueo que ha vivido, estas “novicias” desarrollarán sus habilidades sin un aprecio específico y un fin exclusivamente utilitario sin saberse portadoras de una historia y unos saberes que forman parte de la identidad de la mariscadora.

Algunas de estas chicas me comentaban que necesitaban de años para ser totalmente autónomas en el mar y que en el futuro esperaban incluso aprender las técnicas extractivas de por ejemplo la navaja a través de aquellas otras mujeres que conocían el arte extractivo de este molusco.

En el grupo de mariscadoras, se conoce bien a aquellas mujeres que tienen una destreza especial para extraer determinadas especies ganando en estatus y valía para una compañía.

3 EL TRABAJO DE CAMPO COMO PROCESO DE CREACIÓN ARTÍSTICO

El bloque de la tesis que se presenta a continuación supone una inmersión total en la presentación y evaluación de un modelo experimental de trabajo en el que los lenguajes antropológico y artístico se hibridan dando lugar a uno nuevo. Una de las cualidades que caracteriza este estudio es su capacidad de experimentar en un campo interdisciplinar y proponer un análisis sobre el protagonismo de los modelos en el proceso creativo.

Esta propuesta de método valora la relevancia del registro de opiniones de los protagonistas sobre el trabajo realizado por la autora, abriendo un sistema de comunicación recíproco en el que tanto autor como modelo dirigen el ritmo de la investigación haciéndose co-autoras del trabajo final y desdibujando así, la idea de "autoría".

En los apartados que ocupan las siguientes páginas, se tratan temas asociados a los factores tanto endógenos como exógenos en los modelos y la artista que influyen en el retrato así como los límites de las disciplinas artísticas y antropológicas.

3 (1) APROXIMACIÓN AL ESTUDIO Y OBSERVACIONES

3 (1.1) PRIMERAS IMPRESIONES E HIPÓTESIS: CONTACTO CON LAS MARISCADORAS A PIE Y POSTERIOR DESPLAZAMIENTO.

Caratini (2012) ya habla sobre la experiencia de la observación y la necesidad de no silenciar la propia práctica cuando una aventura personal ha tenido lugar como parte del método. En el empleo de la fotografía como registro de campo antropológico consideré imprescindible observar las subjetividades que como mínimo entraron en juego: La del investigador y la de los investigados.

Los tres meses de trabajo de campo en Cambados se caracterizaron por unas transformaciones, tanto en lo que yo llegué denominando “objeto de estudio”, como en mi misma como observadora y fotógrafa.

La utopía de la objetividad se convirtió en un despropósito; lo ausente comenzó a reflejarse tras la observación en un periodo de tiempo prolongado y solo la inmersión y la interacción fueron los paradigmas del propio estudio.

Existieron factores que determinaron una serie de modificaciones en la conducta de ambos sujetos protagonistas de este proceso de mutuo entendimiento y posterior transformación.

No se trataba de emplear la fotografía como instrumento de un estudio sociológico si no un proceso inverso: Aplicar métodos propios de estas disciplinas científicas (antropología y sociología) a mi proceso creativo en fotografía. El método se convirtió en si mismo en un proceso creativo y asumió tres nuevas subjetividades: La del espectador, la del protagonista de los retratos como co-autor y la de la cámara como elemento mediador.

Muchos son los análisis acerca del valor de la fotografía en la antropología, de la fotografía de campo como registro, la antropología visual, la representación y construcción de datos audiovisuales por medio de la imagen, los análisis desde un punto de vista antropológico de las obras de arte..., todos ellos, ayudan a comprender el proceso mediante el cual antropólogos han empleado “tecnologías audiovisuales en la producción de conocimiento sobre la cultura” (Ardèvol, 1998, p. 1). Pero lo que me interesaba de mi proceso de producción, llamemos experimental, era justamente desligar la labor física de la fotografía en antropología para centrarme en el estudio del universo de lo simbólico, analizándolo y finalmente representándolo en un formato con cualidades plásticas y con un lenguaje reconocido en el mundo del arte y de la comunicación.

La antropología visual, como bien dice Ardèvol (1998): “Es un campo interdisciplinar de experimentación todavía en construcción” (p. 2). Lo que intenté fue moverme dentro de ese campo e invertir el uso de la fotografía en estos contextos, dejando la labor meramente funcionalista e instrumental del registro fotográfico y reflexionando sobre la intención del fotógrafo y el modelo y sus transformaciones en el mismo proceso. Esta forma de aproximación de la que hablo en los siguientes apartados, se convirtió en la misma metodología. El proceso de transformación y ajuste de la fotografía fue el que tejió un espacio nuevo en el que un nuevo estilo de fotografía co-autorizada y la intimidad del retrato encontraron su lugar.

Ferrarotti (1992)⁵⁷ insistía en la poca validez de la realidad en la fotografía, y pude observarlo en el tiempo compartido con este grupo de mujeres: La realidad está en el tiempo que lleva observar la mente humana, en ver como todos los sentidos se des-atrofian, en el tiempo que lleva tomar ese retrato con todas sus especificidades.

Parte del proceso también consistió en observar como la presencia de una cámara puede llegar a alterar el comportamiento del grupo de personas que nos disponemos a analizar; en qué medida se transformaba la experiencia etnográfica hasta llegar al punto en el que el observador es observado y cuestionado.

Vi preciso dilatar y tratar de comprender cada matiz que iba surgiendo de mi observación para de ese modo poder valorar las infinitas facetas de la fotografía en estos contextos, ya sea como un instrumento para un investigador, mediante el cual recabar datos que posteriormente serán analizados, o como un vehículo de aproximación a los sujetos que tratamos de observar. ¿Puede ser en sí la fotografía la excusa simplemente para poder hacer una aproximación al tema de interés?, ¿Puede ser la propia experiencia fotográfica la base del conocimiento?

Como dijo en una ocasión Joan Fontcuberta (2010) sobre la fotografía y la antropología de la imagen: «Ha pasado de ser el elemento que preservaba la vivencia a convertirse en la vivencia en sí», «La autoría cada vez será más compartida y la idea tradicional de autor debería ser revisada»⁵⁸

Tras la primera toma de contacto con estas mariscadoras un día de verano en

⁵⁷ En su obra: *La Historia y lo cotidiano*.

⁵⁸ Citado del Diario "El Periódico". Miércoles, 22 de septiembre del 2010.

2011, decidí un año mas tarde desplazarme hasta allí por un período de tres meses. Mi llegada a Cambados tuvo lugar a principios del mes de Noviembre del 2012, un mes muy frío y muy húmedo y con una seca⁵⁹ a las 7 de la mañana. Esa fue mi primera incursión en el agua; una madrugada de Noviembre fría y húmeda viendo como con las linternas en la cabeza las mariscadoras entraban y recibían el amanecer en el agua.

Katz y Csordas (2003) consideran el cuerpo del etnógrafo como primer instrumento de investigación, yo necesité 3 meses para darme cuenta de la validez de los sentidos en mi tesis a pesar de que la segunda línea de mi diario de campo ya decía: *Ha sido una explosión de olores*.

Existió una constante prácticamente desde la llegada hasta el día en que dejé Cambados y fue echar abajo una y otra vez los prejuicios que traía conmigo. Fue una labor en ocasiones casi descorazonadora, sin muchas expectativas sobre lo que iba a encontrarme.

Lo desconocido siempre nos da lugar a un efecto que llamo de “rellenar los puntos”, tenemos pocas nociones sobre las personas que vamos a conocer, pero dejamos que nuestra cultura y en definitiva nuestras ideas predefinidas de los sujetos de estudio rellenen los puntos y configuren una imagen que en la mayoría de los casos está errada.

El problema es esa lista de hipótesis con las que se llega y a las que se quiere satisfacer ante el miedo a no estar a la altura de la tesis que se ha diseñado antes incluso de comenzar el trabajo de campo.

⁵⁹ La bajada de la marea que deja al descubierto el fondo marino y permite a las mujeres trabajar ese terreno y recolectar almejas.

Había ideas previas que eran compartidas por una mayoría de la población (y por algún que otro autor) . En ocasiones se hablaba de que eran un colectivo analfabeto, falto de cultura, agresivo, que era un trabajo que sólo se hacía por necesidad... Casi todas estas ideas se fueron cayendo desde el primer momento que compartí con ellas.

Una serie de preguntas esperaban a ser respondidas y se iban introduciendo en las conversaciones con estas mujeres. Uno de los errores fue formularlas directamente, haciendo que las respuestas, en muchas ocasiones, no rellenasen el espacio en blanco destinado a dar luz a las hipótesis que me había planteado.

Interesaba conocer primordialmente los motivos por los que este trabajo se realizaba mayoritariamente por mujeres, cómo eran los métodos de aprendizaje, cuáles eran los lazos que unían a estos grupos de mujeres (familiares, afectivos...), si existía una tradición familiar entre las mujeres de una misma familia y cómo la oficialización de su profesión les había afectado como colectivo y en su identidad. Estas son algunas de las incógnitas con las que se llegó (por mencionar unas pocas) y para las cuales, basándome en lecturas previas, ya tenía bosquejadas ciertas respuestas, que esperaban ser cotejadas. Fue justamente esta actitud la que me limitaba a ver más allá de los árboles limitando inicialmente las múltiples observaciones del caso.

Unas notas mentales pautaban diariamente el método de recolección de datos pero hasta que ese corsé desapareció no se pudo empezar a ver en la dimensión apropiada, que era la dimensión de ellas, desde la perspectiva de la observadora. Esas mismas hipótesis pre-escritas no permitían ni ver ni escuchar lo que estas mujeres trataban voluntaria e involuntariamente de decir.

Uno se puede aproximar a un proyecto por una anécdota puntual que ha podido leer o escuchar, pero realmente no hay nada comparable con transportarse, (“knowledge comes with mileage”⁶⁰ dijo Henry Rollins en uno de sus monólogos que se pueden ver en Youtube) escuchar, y lo que es imprescindible en mi caso: Fotografiar.

Esas primeras impresiones es relevante registrarlas, pero no son cruciales en la investigación. Aquí es cuando entra la variable del tiempo y el valor de la “inversión” e “inmersión” en el tema.

Las primeras impresiones requieren de una inversión de tiempo y una inmersión mínima y suelen satisfacer, de manera casi inmediata, todos esos estereotipos y prejuicios con los que hemos llegado, rellenan esos puntos de los que había hablado anteriormente con rapidez y nos dejan con algunas ideas cambiadas (aunque pocas) y con fotografías con cierta validez documental. Y ¿por qué tienen validez?, porque siguen alimentando las ideas predefinidas de los espectadores que las observan, siguen ayudando a esas personas a rellenar “los puntos” de los que hablaba.

Es el uso de la cámara fotográfica (y las fotografías) como evidencia de las ideas pre-existentes con las que se llegó y como conclusiones.⁶¹

El tiempo y la escucha no nos dejan casi nunca de manera inmediata una serie de fotografías en nuestro disco duro, pero nos dan respuestas a las preguntas con las que llegamos allí. Cambian nuestro punto de vista, nos implican, nos sumergen.

La inversión de tiempo y la inmersión en el tema nos llevan a modificar esos

⁶⁰El conocimiento viene con los kilómetros.

⁶¹Como ya criticaba Collier (1986) en: *Visual Anthropology. Photography as a Research Method*.

puntos originales con los que llegamos y nos permite unirlos vertebrando una figura totalmente distinta. Si no nos paramos a modificar esos puntos “troncales” nunca modificaremos la forma de la imagen final y nunca podremos transformar esa identidad colectiva (en este caso, la imagen del colectivo de las mariscadoras). Para todo ello, lo que había que comenzar cambiando era a la propia observadora: A mi misma.

Existe un factor bastante crucial que determinó la llegada a Cambados y fue no tener aldea, no tener un pasado familiar arraigado al rural. Galicia tiene unos lazos profundos con la tierra, y cuando digo tierra digo “aldea”. El recuerdo de colegio que tengo es que los viernes por la tarde casi todas mis amigas se iban a “su” aldea, allí pasaban el fin de semana con las familias de sus padres y tenían una aproximación a la vida rural (aunque también fueran de Vigo) que yo no tenía.

Mis padres eran ambos de ciudades, sus padres y los padres de sus padres eran de ciudades también y no tenían plantadas raíces en ninguna aldea, por lo que la vida rural gallega era desconocida.

Mi identidad gallega era confusa y no tenía ningún vínculo que pudiese de alguna manera aproximarme a la realidad que me disponía a observar.

Este factor fue bastante determinante durante las primeras semanas en las que tuve que ir haciéndome a la idea de la vida de Cambados, encontrar una casa, comprar en el mercado y hacerme sin querer una figura presente en el mar y en las calles. Gracias que por lo menos sabía hablar gallego, que aunque académico y lejos del que hablaban estas mujeres, me ayudó a participar de las conversaciones, pero todo lo demás tuvo que aprenderse de cero.

Tuvo que ser una especie de entrenamiento que me preparase para entender

las cosas de las que me iban a hablar posteriormente.

Eché de menos no conocer lo que son varias generaciones viviendo bajo un mismo techo, lo que es comer de lo que has plantado, lo que es el intercambio de bienes, las construcciones anárquicas, las casas frías y con suelo de baldosa, las cocinas como núcleo familiar, la vida introvertida, la calle como lugar de control, la voz de la mujer como llamada al orden, en definitiva: Tuve que aprender lo que era Galicia siendo gallega.

Encontré interpretaciones inéditas para mí en la obra de antropólogos como Carmelo Lisón o Enrique Alonso. Este proceso fue la impresión de mas peso que tuve a mi llegada, yo misma tenía que reconstruir un esquema y unir poco a poco los puntos con las líneas que iban dándome a diario. Las hipótesis en ocasiones no estaban desencaminadas pero muchas de ellas se me mostraban como meros prejuicios nacidos de mi desconocimiento real de la cultura rural y marinera gallega .

Mi postura era muy peculiar; no había llegado con un desconocimiento total del tema que quería investigar, pero mi postura había sido siempre ajena. Estaba pisando dos mundos: por un lado el de la academia y la urbanidad, el cual me alejaba de ellas y por otro lado el de pertenencia a esa misma comunidad, que me acercaba a ellas.

Fui muy afortunada por contar con personas que me acogieron y que empatizaron conmigo desde el principio, que entendían lo que venía a hacer allí. En otros lugares en los que he trabajado con la imagen no siempre he tenido esa fortuna. Ellas fueron las que me ayudaron con la “cartografía” del mundo de las mariscadoras, las que me dieron clases avanzadas de todo aquello que desconocía por no haber pertenecido a una familia marinera o

tener vínculos con el rural.

En un breve periodo de tiempo protagonicé lo que hoy se cataloga de “*rurbanismo*”; el proceso inverso al movimiento de población que pasaban del núcleo rural al urbano del que hemos hablado anteriormente, encontrando en Cambados un lugar donde observar y donde comprender mejor aspectos de la sociedad desde una perspectiva localista.

Este nuevo punto de vista desencadenó una serie de modificaciones en mi manera de observar a través de la fotografía. Mediante la inmersión encontré inspiración en la identidad y la cultura de esta comunidad de mujeres abriendo un nuevo discurso interdisciplinario que invitaba a la antropología y a la sociología a ser partícipes de mi propia práctica artística.

Los límites de las fronteras que definen estas disciplinas fueron disolviéndose creando nuevos paradigmas de colaboración e interacción entre las protagonistas del estudio y la investigadora que llegaba a su comunidad.

Para mí, el proceso fotográfico fue empleado como una estrategia para dar a conocer su historia y la manera profunda en que esta historia modificó para siempre su propia identidad y como consecuencia la mía.

A través de este proceso colaborativo que tuvo como modelo inicial a la antropología visual, se fueron generando una serie de imágenes que no sólo sirvieron de respuesta a parte de las dudas con las que llegué si no que definió el camino para futuros cuestionamientos y futuras re-evaluaciones del caso. Sin hablar de la manera en que se fue solidificando la idea de un proyecto futuro global que pudiese observar a nivel mundial la vida de las mujeres en comunidades pesqueras en las costas que tienen esta actividad como base de su economía.

3 (1.2) ESTADO DE LA CUESTIÓN DE LA ANTROPOLOGÍA VISUAL: ANTROPOLOGÍA VISUAL VS. FOTOGRAFÍA DE INSPIRACIÓN ANTROPOLÓGICA.

El lugar de la fotografía en la investigación sociológica sigue estando sin determinar con precisión. Las líneas divisorias entre fotografía documental, notas de campo visuales, antropología visual, fotografía de inspiración antropológica etc..., siguen sin definirse claramente. Quizá la única característica que tienen en común son los modos en los que están relacionadas directamente con “lo real”, “lo humano”.

El lugar de la fotografía en las ciencias sociales, o la influencia de las ciencias sociales en la fotografía, es ambiguo. La relación de la fotografía con la antropología se podría analizar en ambas direcciones: Como testigo de unos acontecimientos, un suceso que inspira y detona un proyecto o incluso situaciones que solo suceden debido a la presencia de una cámara. Esta reciprocidad e interdisciplinariedad son dos cualidades básicas en el análisis del estado de la cuestión de la antropología visual. Ambas disciplinas cuando aparecen fundidas se caracterizan por no tener una definición estricta de sus competencias, y es eso precisamente lo atractivo de la relación de mutuo interés que se genera.

Margaret Mead y Gregory Bateson a principios del siglo XX fueron pioneros del uso de la fotografía como método de análisis de la observación antropológica. El estudio que ambos desarrollaron en Bali tirando miles de imágenes y metros y metros de película filmada, fue novedoso pero al mismo tiempo seguía abierto el debate de la fotografía como algo que ampliaba la visión a cerca de un tema o ¿abría quizá la mente hacia otros nuevos?

Este es el gran problema con el que se presentó desde el principio la fotografía empleada en antropología que acabó denominándose como antropología visual: La idea de “lo real”.

Uno de esos problemas que experimentaron Mead y Bateson fue el peso que se le otorgaba en esos años a la fotografía como “evidencia etnográfica”.

Se esperaba que esas imágenes fueran empíricas e inmediatas, por el contrario, y no sin recibir críticas, hicieron lo que se denominó como “escenificaciones” de ritos y eventos que se sucedían en condiciones no óptimas para la película como por ejemplo la oscuridad de la noche. Porque en realidad, ¿qué hay de real y auténtico en la fotografía?, ¿qué podemos definir como una fotografía auténtica que verdaderamente sirva como un soporte gráfico de hechos “reales”?

En palabras de Ardévol (1998): “La cuestión no está tanto en el medio utilizado, si no en el modo en cómo se ha utilizado y en el proceso de producción que se ha seguido.” (p. 3)

Malinowski ya en 1922 sostenía que lo esencial de la disciplina era atrapar el punto de vista del nativo, su relación con la vida para entender su visión del mundo. Bajo este supuesto, el enfoque del investigador se debía centrar no tanto en los rasgos visibles inmediatos, sino en la "estructura social entendida tras largos periodos de trabajo de campo."⁶²

La historia de la antropología visual tuvo desde sus inicios una serie de lastres venidos de posiciones de poder derivadas del colonialismo que no facilitaban una comprensión del uso de la imagen en los estudios antropológicos al tiempo que debatían a cerca de su "realidad".

La antropología visual fue durante muchos años un instrumento que determinaba cómo actuar sobre el mundo y simplificaba empleando los prejuicios de Occidente a las culturas desconocidas.

Fue sólo en los 70 cuando se denominó "antropología visual" como subdisciplina del estudio etnográfico, pero hoy considero que ha creado no sólo su propio espacio dentro de la antropología si no que ha generado nuevos y diversos espacios dependientes de la función y la relación con el valor de "lo real" que le otorguemos.

Actualmente el uso de la antropología visual está mucho mas diversificado y lo podemos encontrar en talleres en los que sirve para hacer análisis de determinados grupos de población como es el caso de Caroline Howarth (2002), que emplea la fotografía como instrumento de expresión de identidades en comunidades de Londres, haciendo a los objetos de estudio fotografiarse y reinterpretar las imágenes tomadas. O el caso de Christopher Wright, profesor en la Universidad Goldsmiths (Londres) de antropología visual que desafía los usos de la fotografía en la antropología y de la antropología en la práctica

⁶² Reflexiones recogidas por Edwards (1992) en: *Anthropology and Photography 1860-1920*.

fotográfica abriendo nuevas discusiones a cerca de las relaciones de poder entre el retratado y el retratista.

Ya sea por su instrumentalidad como soporte visual con el que sustentar teorías o por la versatilidad en su uso en el trabajo de campo, la antropología visual considero que sigue sin poder acotarse ni definirse, dejando su definición en constante desarrollo y dependiendo de los medios empleados y los objetivos que busque.

Hoy ya no existe siquiera una cámara necesariamente detrás de esa “visualidad” de los estudios antropológicos. Hoy se agolpa en nuestras pantallas un volumen infinito de imágenes perfectamente catalogadas y “hashtagged”⁶³, ordenadas por grupos de población, por culturas y geografías dispuestas a ser analizadas que se consideran en sí mismas antropología visual.

Ver imágenes en Instagram es en si mismo un accidente antropológico que se sucede diariamente, no sin ciertos factores de azar y de programas de adaptación a perfiles de consumo visual.

El estado actual de la antropología visual por consiguiente debería ser definido en dos palabras (de la misma manera que hacemos con el estado en nuestro whatsapp o facebook): En continua ebullición y redefiniendo nuevos campos de estudio como resultado de la cultura digital y eminentemente visual y exhibicionista que vivimos.

⁶³En los social media como twitter o instagram, se emplea una palabra o frase precedida de # usado para identificar mensajes sobre un tema específico.

Hoy existen lenguajes visuales que cambian en menos de un año y con un valor antropológico que aún está empezando a analizarse. Existen millones de “cooperantes” haciendo a diario un estudio visual de campo y preparándolo para ser analizado sin la presencia intrusiva de un observador y con unos sesgos presentes en cada una de las imágenes subidas a la web.

En un mundo visualmente hiper-estimulado, la realidad o la ausencia de realidad en las imágenes sigue sin poder interpretarse sin una explicación previa que nos da el “escenario” en el que fueron tomadas y el objeto de estudio que se persigue con ellas.

3 (1.3) INFLUENCIA VISUAL Y DE CONCEPTO. IMÁGENES DE REFERENCIA Y SU INFLUENCIA EN MI TRABAJO.

En 1940 Berenice Abbott ya formulaba una propuesta a cerca del rol activo del modelo diciendo que en gran medida el sujeto protagonista controlaba la imagen.⁶⁴

Mas adelante August Sander se basará en ese desplazamiento del autor dejando que el modelo de manera consciente sea el que muestre “su imagen”. El fotógrafo podía tener un marco de actuación en el que todavía encuadrarse o discutiese la posición cuando el modelo era dubitativo y por supuesto decidía la validez de la fotografía en su edición. No obstante, una vez establecido este marco, dejaba al retratado disponerse en el espacio, decidir su colocación final, y en definitiva, le dejaba componer cómo ese modelo entendía su propia imagen. De esta manera dejaba que el retrato se convirtiese en un *autorretrato asistido*.

Actualmente en la era digital, existen una serie de protocolos que se han visto modificados. La película en el pasado confería una especie de responsabilidad al retratado, implicaba una serie de deberes para con el artista debido al valor de la fotografía en aquellos años. También en cierta medida, animaba a la gente a posar ante la posibilidad de tener una imagen en casa de ellos mismos que de otro modo no tendrían.

Ahora todo ha cambiado, los modelos no solo saben que todo se puede repetir, además probablemente tengan en su casa tu misma cámara y un centenar de

⁶⁴ En esta fotografía de *estilo documental*, ya se empezaba a observar el carácter activo del sujeto fotografiado, haciendo del retrato un estilo al que se le cuestionaba el valor de “lo real”.

fotos de ellos mismos. Cualquier modelo hoy conoce el valor económico de la fotografía digital al igual que la posibilidad de tirar infinitas instantáneas para poder buscar la fotografía en la que salen mejor. Este detalle complica mucho la relación de confianza entre el artista y el modelo, pues el modelo tiene la posibilidad de ver la imagen una vez tomada y juzgar si está bien hecha, si se podría repetir, o si simplemente cree que la fotografía no tiene las cualidades ideales.

El tiempo vuelve a dictar el ritmo y al fotógrafo se le priva de una intimidad entre el objetivo y el modelo.

Pero volviendo a esa serie de obras que acompañaron el trabajo visual y aquellos artistas que sirvieron de inspiración, se llenaron páginas de un cuaderno con recortes empezando por la pintura renacentista. En retratos tomados con tiempo, el artista y el modelo acababan desarrollando una relación íntima tras horas y horas de posar pacientemente. Se quiso volver a eso que perdió el fotógrafo retratista ante el artista pintor.

Existía un interés en volver a mostrar esa cualidad de la fotografía como una actividad autónoma e independiente de la realidad (Lugon, 2001).

No había tanto interés en documentar la vida de estas mujeres como en mostrar la imagen de cada una de ellas en su individualidad y de la manera en la que ellas estuviesen cómodas. Se pretendía que la modelo ganase en dignidad dándole la oportunidad de “defenderse” contra el objetivo y tratando de emplear el mismo espacio en estas fotos en un intento de ser equitativa con las protagonistas.

Puede quizá provocar controversia (como el retrato ha suscitado a lo largo de la historia), puede tacharse de “no natural”, pero lo que se fue observando según se tomaban las fotografías fue que la susodicha naturalidad no existe y la pose es sincera por lo menos con la modelo a la que se le da la oportunidad de presentarse.

A continuación se presentan una serie de ejemplos de retratos desde la pintura renacentista hasta llegar a uno de los mejores exponentes en retrato fotográfico actual: Pierre Gonnord.

Esta selección se nutre de ejemplos en los que el uso del tiempo entre el artista y su modelo se hacen evidentes, así como la presencia activa de ambos.

Imágenes de Referencia:

-El trabajo de los pintores: **Jan van Eyck, Botticelli, Bernardino Licinio, Jan van Scorel, Adriaen Van Cronenburch o Hans Holbein El Joven** con los ejemplos que se adjuntan a continuación, sirvieron inicialmente de referencias compositivas.

El tipo de iluminación; centrada en los rostros y restándole protagonismo a los detalles de alrededor, fueron ejemplos que visualmente sirvieron para la intención en los retratos.

La suspensión del tiempo en estas imágenes sigue siendo un hecho visible, no solo la destreza del pintor y la proximidad a la realidad que lograron con sus pinceles son factores que hacen de estos retratos obras de arte, también los gestos reposados de sus modelos hacen reflexionar.

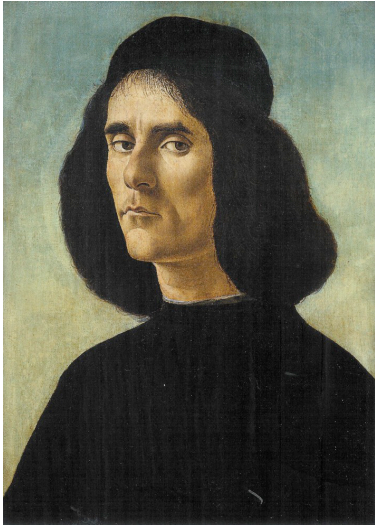
El tiempo es uno de los protagonistas claros en estas obras, el gesto de estos modelos demuestra una confianza y una entrega con el artista que les retrataba.

Si hubiese que traducir fotográficamente la composición de estos cuadros, hablaríamos de planos cortos, con probablemente objetivos de 35 mm y una iluminación natural, como de ventana dentro del interior de una habitación o exteriores.

En los retratos seleccionados, en ocasiones ganan presencia las manos como elemento expresivo que facilita información sobre los sujetos. Las manos de la dama en la obra de Adriaen Van Cronenburch por ejemplo, tienen tanto protagonismo como su rostro.



Jan van Eyck (1431). The Portrait of Cardinal Niccolò Albergati



Sandro Botticelli (1490). Michele Marullo Tarnani



Bernardino Licinio (1525-1530). Retrato Femenino



Jan Van Scorel (1529). Agatha van Schoonhoven



Adriaen Van Cronenburch (1567). Dama Holandesa



Hans Holbein El Joven (1526-1528). Dama con ardilla y estornino

-La imagen fotográfica que se presenta a continuación data del año 1839-1840 (no se determina exactamente el año en que fue tomada) es el retrato de la hermana del autor: **Joseph Draper**.

La fotografía de Anna Catherine Draper es considerado el primer retrato de estudio de una mujer en la historia de la fotografía. La postura hierática y fija nos recuerda el tiempo que se precisaba para que las sales de plata pudiesen actuar con la luz dejando registrado lo que entonces no era un momento, si no largos minutos.



Joseph Draper (1839-1840). Anna Catherine Draper

-Las fotografías y vídeos tomados por **G. Bateson y Margaret Mead** en Bali estuvieron siempre rodeadas de controversia. Muchos de los ritos que recogieron se caracterizaban por el “staging” o puesta de escena. Las cualidades lumínicas en muchos casos impedían registrar la experiencia que ellos habían podido observar con sus propios ojos y solicitaban que un acto se repitiese a plena luz del día. El uso que ellos hicieron de la fotografía tenía otros fines y no se planteaba una relación directa con “lo real”, iniciaron el campo de la antropología visual.



Margaret Mead & G. Bateson (1936). Bali

-Esta imagen tomada por **August Sander** es parte de una serie de retratos que tituló: “Hombres del siglo XX”. Su aproximación a los sujetos retratados era altamente metódica y basada en estudios casi sociológicos sobre Alemania en aquel momento. Esta imagen forma parte de una categoría titulada: “ El Maestro Artesano”. La postura segura de este chef confiere cierto sentido de autoridad y autenticidad a la imagen.

Este retrato representa uno de los inicios de la co-autoría en fotografía que inspiraron el método fotográfico que se emplearía con las mariscadoras.



August Sander (1928). Pastrycook

-**Arthur Rothstein** documentó una gran variedad de sujetos, empleó su fotografía documental, principalmente como una manera de mostrarnos otros modos de vida, el entorno en el que vivían otras personas y las estructuras sociales a las que pertenecían.

Fue de los primeros fotógrafos seleccionados para formar arte de la Farm Security Administration- FSA⁶⁵, este proyecto ayudó a promover la fotografía como forma de arte.

Como una manera para evitar entrometerse en la vida de las personas a las que iba a retratar, Arthur Rothstein trataba de pasar un tiempo inicialmente con ellas antes de comenzar un proyecto fotográfico. De esta manera esperaba que los protagonistas de sus retratos estuvieran mas cómodos teniéndole cerca y de esa manera facilitar su trabajo.

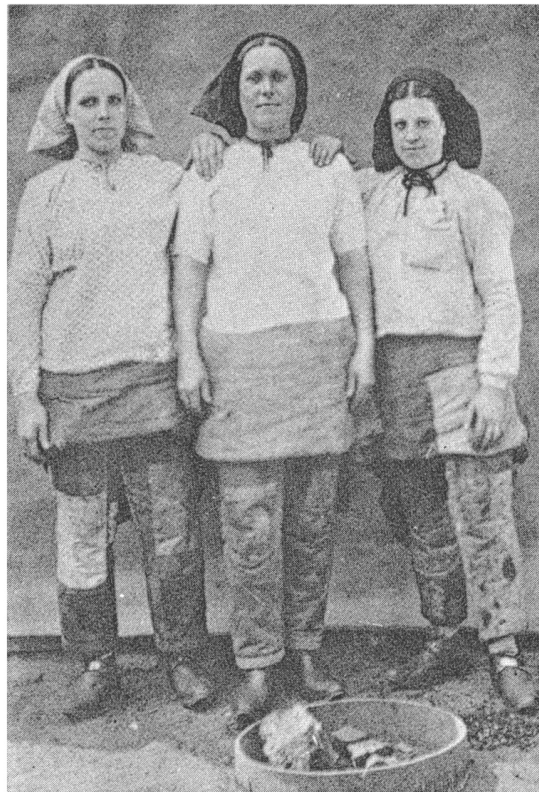


Arthur Rothstein (1940)

⁶⁵La Farm Security Administration (FSA), se creó en 1937 bajo el hospicio del Departamento de Agricultura y fomentó la rehabilitación rural de Estados Unidos. Uno de los programas mas memorables de la FSA es la colección de fotografías que documentaron las condiciones del rural en la América de esos años. Estas fotografías ayudaron a promover programas de ayuda y también a dar a conocer a la gente, sus culturas y paisajes. Una serie de fotógrafos fueron contratados para este fin y se les asignaban destinos, este programa dio probablemente a los mejores foto-periodistas de la historia de la fotografía.

-Esta fotografía de las “Pit Brow Girls” por **T.G. Dugdale**, fué parte de una serie de retratos de las mujeres que trabajaban en las minas de Carbón durante la revolución industrial en Gran Bretaña. Es un ejemplo de lo que era la documentación de la vida social. Esta serie de imágenes registraba un caso de mujeres desarrollando un trabajo que no va a asociado a un género específico. Unas mujeres con una fortaleza presente en los retratos y con unas indumentarias que nos hablan de la dureza de su labor.

Estos retratos me ayudaron a aproximarse al caso que se estaba estudiando en Cambados con las mariscadoras y recordaba algunas de las apreciaciones que ya se habían apuntado sobre la “de-genderization”.



Pit brow girls (1868)

T.G. Dugdale (1868). Pit Brow Girls

-La proximidad geográfica del tema con el de la fotografía de **Virxilio Vieitez** fue uno de los motivos por los que su obra influenció el trabajo visual con las mariscadoras. Un proceso absolutamente distinto, pues aunque Vieitez tomaba retratos por encargo y con cierta inmediatez, documentó generaciones del rural Gallego de su época.

El valor antropológico de sus fotografías es innegable y constituye un patrimonio visual para la sociedad gallega.

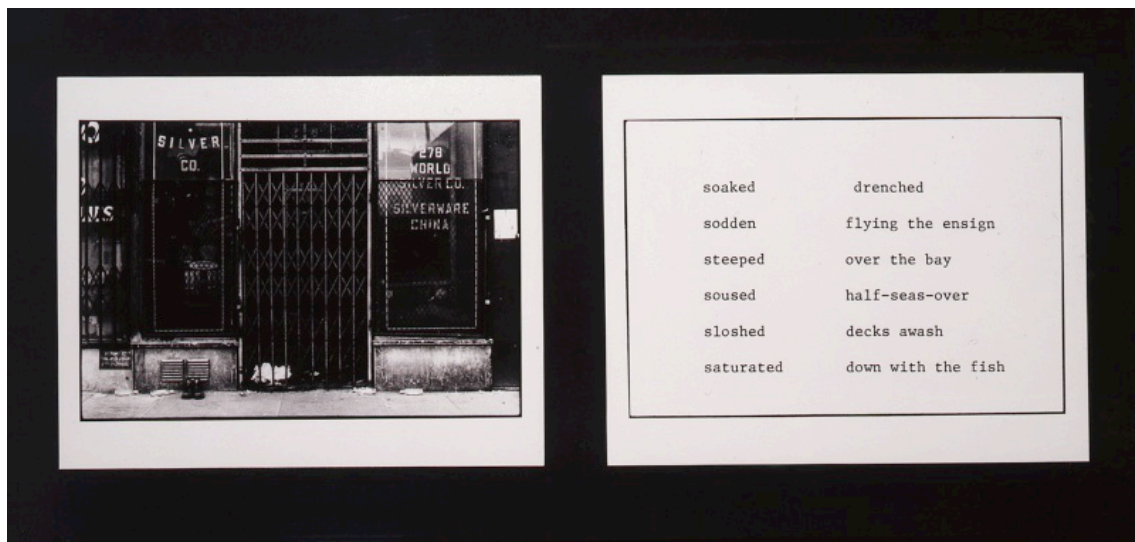


Virxilio Vieitez (1958). Tres Mujeres, Barro de Arén

-En esta obra, **Martha Rosler** propone una crítica a los sistemas de representación adjuntando textos que sirviesen de explicación al tema que las imágenes quieren representar. De esta manera, el texto ayuda con las limitaciones de la imagen.

La idea de hacer un inventario de detalles y objetos del entorno de las mariscadoras fue algo presente en el ritmo diario de la toma de imágenes.

Los momentos en los que de manera individual realizaba fotografías en las que la presencia activa de las protagonistas desaparecía, me servían para documentar su entorno y los objetos o lugares que hablaban de ellas.



Martha Rosler. (1974-5) . The Bowery in two inadequate descriptive systems

-La cámara de **Anna Turbau** fue testigo de los nuevos movimientos sindicales y assemblearios que comenzaban a surgir en una época de profundos cambios políticos y sociales, a través de fotografías, recuerdos y testimonios de los protagonistas de la segunda mitad de los 70. Esta imagen apareció para recordar las observaciones que acababa de hacer sobre las manos de las mariscadoras.



Anna Turbau (2009)

-Los retratos de **Rineke Dijkstra** de adolescentes en la playa sirven en este caso para comenzar a trazar la circunferencia que componen esta serie de imágenes de referencia.

La similitud con el nacimiento de la Venus de Boticelli (1486) nos hace retroceder de nuevo a las composiciones pictóricas del Renacimiento de las que hablaba al inicio de este apartado. Esta imagen, aunque no comparte características plásticas con mi estilo fotográfico, sirve de ejemplo claro de de la búsqueda de atributos pictóricos en la fotografía, así como excusa para resaltar el valor del tiempo recuperado en el retrato.



Rineke Dijkstra (1992). Beach Portraits

-**Pieter Hugo** es uno de los mayores exponentes del retrato en fotografía. Su obra ha condensado en una misma imagen cualidades del retrato clásico con características de la fotografía periodística. El compromiso de este autor por mostrar aspectos desconocidos de la sociedad sudafricana ha sido claro y ha conseguido poner en conocimiento a través de sus retratos observaciones que ha hecho sobre esta sociedad y los desastres del colonialismo.

Este ejemplo se selecciona por el elevado valor estético que ha alcanzado en sus imágenes sin perder el deber hacia el tema y con un alto respeto hacia el modelo.



Pieter Hugo (2009). Nollywood

-Para finalizar se presenta esta imagen que cierra este viaje circular.

La obra de **Pierre Gonnord** ha sabido volver a aproximarse a los retratos renacentistas de los que se hablaba al inicio; las cualidades de su fotografía nos transportan a un pasado estético en donde el rostro es el único protagonista.

Estas caras nos cuentan una historia, vuelven a hacer presente la relación del fotógrafo y el modelo.



Pierre Gonnord (2005-2008)

Esta selección tiene una presentación cíclica en la que el último autor (Pierre Gonnord) vuelve la mirada hacia los retratistas del renacimiento rescatando el tiempo y la intimidad en el proceso del retrato y los planos próximos y cortos que son resultado de una intimidad ganada.

Esta selección podría posiblemente añadir mas de 100 nombres de autores más , pero requeriría posiblemente de una tesis doctoral específica para tratar el caso.

Con esta selección personal de imágenes de referencia, descubro aquellos autores y obras que influenciaron mi fotografía en la búsqueda de la intimidad, el tiempo y la co-autoría en los retratos que me dispuse a tomar de las mariscadoras.

3 (1.4) LA APROXIMACIÓN DEL SUJETO DE LA OBSERVACIÓN AL OBJETO. EL TRABAJO DE CAMPO DE UN FOTÓGRAFO DE LA CULTURA.

Habían pasado dos meses cuando se pudo describir la evolución del proceso de observación como una *reducción progresiva de desconfianza*, se pudo hacer entonces tras comenzar a notar (y a anotar) las verdaderas modificaciones tanto en la conducta de las mariscadoras como en la de la fotógrafa que llegaba para observar. Pasar por alto la reciprocidad que se generó, sería perder los matices en el estudio y en las imágenes tomadas que acabaron siendo uno de los pilares de esta tesis doctoral.

El estudio y la investigación se basaron en la práctica y la experiencia mas que en la investigación o las hipótesis formuladas, se trató de integrar por consiguiente un procedimiento propio del trabajo de campo⁶⁶ como es la observación participante⁶⁷ en el proceso artístico. De esta manera, la práctica artística no fue una mera aplicación de teoría sino que la teoría se acabó convirtiendo en un reflejo de la práctica.

Lo ausente y lo invisible se convirtieron en los temas de mayor interés tanto en el proceso creativo como en el de la observación participante. Nuevos sentidos cobraron protagonismo, y las notas acerca de impresiones y sensaciones se fueron acumulando y apropiándose del espacio que se tenía reservado a responder las preguntas con las que se había llegado.

El trabajo de campo se descubrió como un área de experimentación radical; un experimento artístico.

La incertidumbre y la adaptación se convirtieron en el alimento diario, y esa

⁶⁶Estancia continuada y prolongada de un investigador especializado entre un grupo humano con el fin de obtener de forma directa datos de las fuentes primarias de información.

⁶⁷Proceso que permite aprender acerca de las actividades de las personas en estudio.

falta de sistematicidad lejos de alejar, acercaron al objeto de estudio.

Se acabó desarrollando y concretando un método de investigación antropológico experimental basado en el trabajo de campo y la observación participante como proceso de creación artística empleando la fotografía como instrumento.

La posición y punto de vista de la observadora fue mutando prácticamente desde la primera noche en Cambados.

Buscar sustento a las hipótesis era un proceso que se peleaba a diario con lo indisciplinado de la observación. Hubo que acostumbrarse a trabajar y fotografiar sin objetivos prefijados, por lo menos durante un tiempo, un esfuerzo que sin duda implicaba olvidar temporalmente el compromiso que uno contrae con la rigidez de una tesis doctoral.

Mi presencia como elemento extraño dentro de este colectivo de mujeres fue modificando tanto sus conductas hacia mí como ante la cámara y fueron ellas también las que a su vez hicieron que yo misma sufriese una transformación a varios niveles; como fotógrafa, como observadora, como artista y como persona. Todo esto pudo verse en la evolución de las fotografías que iba tomando, no solo por las cosas que interesaban al principio y las que acabaron interesando al final si no también en los temas de mayor calado que se acabaron discutiendo durante las frías tardes de invierno.

Cuando tan solo había pasado una semana con estas mujeres, parecía que ya había algunas fotos válidas, pero cada imagen nueva, hacía que se desechase la anterior; el proceso estaba aún sin definir y en evolución.

Era una especie de “tensión creativa”, parecía que aún no se hubiese encontrado el estilo adecuado para las fotos, pero lo que sucedía era que no sólo no se había encontrado el enfoque, si no que el punto de vista hacia el

tema se modificaba casi a diario.

Según se ahondaba en la vida de estas mujeres, nuevos temas interesaban y por consiguiente la postura predispuesta y casi autoritaria de la fotógrafa se veía derrotada.

Aquí empezó mi lucha entre los objetivos y la experiencia del trabajo de campo pero en este caso estaba claro que ella ganaba, ella guiaba lo que se iba a acabar contando y mostrando. En palabras de Collier (1986) : “Las limitaciones de la cámara son fundamentalmente las limitaciones de las personas que las utilizan “ (p. 25)⁶⁸

Intimidación y miedo fueron dos elementos que estuvieron presentes durante las primeras semanas de producción y ralentizaron la búsqueda.

Intimidación: Un grupo de 230 mujeres que se dedican a una tarea dura y que de naturaleza son desconfiadas no era un grupo al que aproximarse fácilmente. Las estrategias y las negociaciones diarias se convirtieron en un juego casi psicológico durante las primeras semanas. La búsqueda del “rol adecuado” (Guber, 2001) que debería adoptar me hacía sentir vulnerable y por consiguiente no me dejaba tener una presencia física orgánica.

Esta intimidación inicial paralizaba todo proceso creativo conocido con anterioridad, la búsqueda de la imagen adecuada que respondiese fehacientemente a lo que estaba presenciando tenía que esperar. No podía robar la imagen e irme pues al día siguiente volvería a estar entre ellas y sabía que eso no lo iban a apreciar.

Miedo: Si, miedo a perder el tema por el que me había mudado a ese pueblo, a no ganarme su confianza y a no ser capaz de vencer esa intimidación inicial. Miedo a no ser apropiada, a encontrármelas una mañana cerradas en banda y

⁶⁸ En: *Visual Anthropology. Photography as Research Method.*

perder los vínculos que se habían creado. Envidiaba a todos aquellos antropólogos que desde una asunción de superioridad cultural sentaban a los indígenas y los catalogaban sin que les temblase el pulso. Yo por lo contrario me veía esperando a ganar un derecho mas que asumiendo que ellas deberían estar encantadas de que estuviese allí observando su trabajo.

Al final desistí cuando me di cuenta de que estos dos elementos estaban en mi misma y en mis inseguridades, puede parecer por lo que describo que el trabajo de campo tiene unos factores psicológicos influyentes en el resultado, no es que lo parezca; los tiene. Pero eso es parte de la inespecificidad de la praxis de la observación participante.

Las fotografías tomadas en las dos primeras semanas tenían un valor propio, quizá no el que se iba buscando pero tenían un valor periodístico y documental. Eran inmediatas, eran robadas, eran narrativas, eran superficiales, eran sigilosas, eran instantáneas, el tiempo no se paraba para que hubiese un hueco para la fotografía.

El 20 de Noviembre (solo una semana en Cambados) escribía en el diario de campo:

“Haciendo una rápida revisión de las fotografías tomadas hasta el momento, sigo añorando tomarme tiempo para hacerles unos retratos.”

Estas fotografías narraban una situación de un modo quizá objetivo, pero eso no interesaba, eso no era lo que se quería mostrar de este grupo de mujeres tan diverso. En este contexto tan variado era imposible volver con nada objetivo cuando lo que reinaba era la subjetividad tanto en el tema que se venía a explorar como en la posición de la observadora.

Era inevitable la desconfianza por parte de ellas; no existía ningún vínculo entre la persona retratada y la fotógrafa, no había necesariamente un deseo de ser ni observado y mucho menos fotografiado y en el caso de que lo hubiese, que algunos fueron los casos de quien quiso participar desde el primer momento, solían ser fotografías rápidas y manidas.

Tampoco ayudaba la experiencia previa que habían tenido en contacto con prensa etc... El que ha llegado para mirar es el punto de convergencia de todas las miradas: "...está bien atrapado el que quería atrapar" (Caratini, 2012, p 78) .

Este momento encontró como inspiración el artículo de Walter Benjamin "A Short History of Photography" (1931), donde hace un análisis de la obra fotográfica de Hill y Adamson (1846) : Un retrato de las pescantinas de Newhaven⁶⁹. Pintor (Hill) e ingeniero (Adamson) produjeron el primer trabajo artístico empleando la fotografía. En este retrato de la pescantina, tenemos a una mujer insensible al proceso que estaba teniendo lugar (el retrato), esto tan solo nos indicaba todas esas cosas que no sabremos sobre ella, tan solo nos permitía observar su misterio. El rechazo de esta mujer hacia la cámara tiene una fuerza casi alegórica para Benjamin.

⁶⁹"The Newhaven Fishwife"

La mayoría de las personas que fueron retratadas en esos años, nunca llegaron a ver las fotografías de ellos mismos, vivieron unas vidas alejadas de la representación.

Para Benjamin (1931), esta imagen tenía un aura, era esa indiferencia la que las hacía parecer absortas en si mismas y lejos de nosotros como espectadores. Ciertamente es que en aquella época los modelos debían permanecer quietos para que las fotografías saliesen (o no saliesen movidas) y eso en si mismo producía un estilo y un “aura” particular. En este proceso me pareció que el tiempo también tuvo vital importancia, al igual que el tiempo que me estaba a mí costando llegar a ellas y llegar a retratarlas.

Tardé tiempo en darme cuenta de que mi deber iba a ser contentarme con acompañar a las modelos en su acto de auto-representación, y ese acto iba a tener distintos pasos.

El momento en el que dejé de observarlas como “objeto” de estudio y cada una se me mostró como el “sujeto de estudio”, fue cuando comenzó un proceso de participación activa tanto de la fotógrafa como de sus modelos. Íbamos a tener que encontrar un terreno en el que movernos libremente y en el que cada uno conociese cual era su papel, desde luego el mío iba a ser el de attrezzista y cámara y ellas las directoras de la escena.

3 (2) TRANSICIÓN EN EL PROCESO COLABORATIVO DE REPRESENTACIÓN VISUAL:

3 (2.1) FASES DEL PROCESO

Tras las primeras impresiones y el trabajo introspectivo de cobrar conciencia como observadora, comenzó el trabajo mas duro que era el de hacer a las mariscadoras formar parte del proyecto. No existía trabajo sin ellas, no había investigación sin sus historias y sus respuestas, y la única manera iba a ser despertando su curiosidad.

Las cinco fases que me dispongo a detallar caracterizaron el proceso del proyecto fotográfico, desde la llegada y primera aproximación a las mariscadoras hasta el final: La exposición de estas fotografías.

Eliseo Bayo (1976) en su libro *Trabajos duros de la mujer*, ya explicaba claramente las dificultades por las que había pasado cuando le tocó pasar un tiempo con las mariscadoras de las Rías Bajas y anotaba incluso lo mucho que desconfiaban y lo herméticas que eran.

Tomando estas palabras como un reto, me dispuse a detallar las fases por las que el proceso fue transformándose en la búsqueda de la curiosidad y hasta el apoyo e implicación.

-De la desconfianza a la curiosidad:

La transición de la desconfianza a la curiosidad puede parecer aparentemente un proceso largo, pero sorprendió de golpe, casi de un día para otro cuando las mujeres, de repente, pasaron a preguntarme directamente qué era lo que estaba haciendo allí durante esas semanas y porque sacaba tantas fotografías; en este momento esta pregunta se solía hacer con los brazos en jarras y a menos de medio metro de mi cara (casi mas exigiendo que preguntando).

Esta información (siempre dando la misma información a cada una de ellas lo cual resultó importante) se fue propagando rápidamente entre las compañías y pronto pasaron a hablar conmigo, llamarme “neniña”, preguntar cómo me iba y entender y tolerar mi presencia.

-De la curiosidad al respeto:

Haber dado ese paso de la curiosidad al respeto fue crucial pues pudo ser fácilmente de la curiosidad a la desconfianza total y a una negativa a ser fotografiadas. Pero no fue así.

Hubo días en los que llegaba con el miedo a encontrar una espiral de silencio y perder el tema central de la tesis. Como fruto de ese miedo, se descubrió lo que es el derecho a observar que tan asumido tenemos a veces cuando tomamos fotografías de otras personas.

El derecho a observar ha de ser ganado; postulas y se acepta o se rechaza. ¿Por qué iban a estar interesadas en que se diese visibilidad a sus destrezas y saberes?. Hubo que entender antes la idiosincrasia del colectivo y el carácter de cada individualidad para comprender que no se podía asumir que estuviesen interesadas en que estuviese cerca indagando.

Era común escuchar las historias de las hijas de muchas de las mariscadoras que se encontraban de alguna manera u otra en mi mismo lugar, tratando de sacarse las castañas aquí en España o en el extranjero⁷⁰. Estas mujeres proyectaban algo especial cuando llegó el momento de fotografiarlas, pues sus miradas no solo estaban calmadas si no que de algún modo creo que veían en mí a sus hijas.

Y así poco a poco pasaban las semanas, ganando su confianza entre fotografía y charlas. De estas charlas y del uso del sentido del oído en el retrato hablaré con mas detalle mas adelante, pues fue uno de los elementos de mayor importancia en este estudio hasta llegar a evaluar la posibilidad de realizar retratos sin poner en uso la vista.

-Del respeto a la colaboración:

Siguiendo las fases que determinaron esta reducción progresiva de desconfianza, quiero pasar de ese momento de curiosidad-respeto al de respeto-colaboración. Ellas podían respetar que ese fuese mi trabajo, pero no necesariamente las obligaba a querer colaborar o querer formar parte de él.

Esta fase llegó bien pasadas las vacaciones de navidad. El día 23 de Diciembre se celebraba una comida de navidad en el punto de control en la que cada mariscadora había puesto dinero o había hecho empanadas, tortillas, bizcochos, volovanes..., y lo compartían con vino Albariño casero. Esa comida fue la que marcó la transición definitiva hacia la colaboración en mi proyecto. Hasta entonces, las fotografías seguían siendo de corte documental o periodístico. Si que existían ya retratos, pero se podía notar la rigidez en las

⁷⁰Estas mujeres se solidarizaron con mi causa especialmente y me llevaron bajo sus alas y eso me sigue emocionando hoy y lo hará siempre.

posturas, la desconfianza en las miradas, el miedo en las manos, la sensación de obligatoriedad por una cuestión de educación, la vulnerabilidad..., en definitiva, la insensibilidad hacia la cámara de la que hablaba Benjamin.

Pero ese día el proyecto dio un giro. Era la primera vez que se compartía un momento no laboral y por lo tanto, aunque fui la fotógrafa oficial del evento, pude formar parte de un instante de sus vidas y pude escuchar de ellas que era *una más* y que por eso podía disfrutar de esa comida. Todas me decían que comiera de todo lo que habían hecho y a partir de ese día pude realmente volver a mariscar al día siguiente sabiendo que el trabajo del día anterior no había sido en balde.

-De la colaboración a la confianza:

Al regreso de las navidades, pude encontrarme con un grupo de mujeres a las que conocía mucho mas, las podía llamar por su nombre y considero que ahí comenzó la fase de colaboración seguida de la de confianza.

Personas que desde el principio se cerraron abiertamente en banda a colaborar, me agarraban del brazo y me concedían entrevistas. Otras muchas veían que se iban a quedar sin ser fotografiadas y me buscaban al salir del agua.

Algo que creo que facilitó bastante esta confianza era compartir con ellas las fotografías; cada una de ellas que pedía tener una copia de la foto que le había hecho se la llevaba el día siguiente. Fue ahí cuando comenzó el proceso de co-autoría en este trabajo, pues yo desde luego me desplacé de la posición de autora para hacerlas a ellas protagonistas y también participantes en el proceso de observación.

Lo que llegué denominando “objeto de estudio” se convertía al mismo tiempo

en el observador de su propio caso de estudio.

Ellas eran en ocasiones capaces incluso de abstraerse de su propia realidad y observar detalles de su día a día y me lo hacían saber.

La objetividad clásica del antropólogo que va a hacer su trabajo de campo, como muchas veces se puede sentir en el pragmatismo descrito en los manuales de Mauss (2007), se desplazó dejando lugar a la subjetividad y la reciprocidad entre el estudioso y el estudiado, entre el modelo y el autor, entre el retratista y el retratado. Los papeles se cambiaron en el momento en el que empezaron a observar una modificación en mi conducta y como me trataba el grupo.

La intimidad le ganó terreno a la objetividad.

El 13 de Febrero del 2013 escribía en mi diario de campo:

En el punto de control parece que se hubiese corrido la voz de que en breve me iré y puedo observar como algunas de ellas fingen una naturalidad mientras pongo el objetivo cerca, se hacen las sorprendidas pero cuando he tomado la foto sé que sabían que estaba allí, no me importa en realidad porque es parte del proceso que han estado tomando las fotografías. El objeto retratado dirige parcialmente la mirada y quiero que sea un proceso conjunto y de mutua colaboración.

...

El ojo que observa (yo) se modifica con el paso de los meses, pero los ojos que me observan a mi y a mis movimientos (ellas) también se han modificado y han hecho que el trabajo cobre poco a poco un poco mas de peso gracias a su confianza y colaboración que tan despacio me he ido ganando.

Este espacio (súbitamente flexible) en el que nos acabamos moviendo tuvo que ser creado previamente para poder encontrar el enfoque y el estilo fotográfico. Ambas partes tuvieron que ceder cosas y aproximarse para que la colaboración existiese, no simplemente el trabajo mío como autora y el de ellas como “objeto de estudio”. No había una disciplina inflexible si no todo lo contrario, fue justamente estar abierta a todas sus opiniones lo que me llevó a estos retratos.

Empezar a escuchar lo que muchas de ellas me recomendaban que fotografiase, como fue en el caso de los mandiles y las manos o las fotografías del marisqueo por la noche fue un factor decisivo.

La cesión de la autoría fue una pieza básica para la confianza final, y esa desconfianza y miedo a que alguien viniese y se lucrara de su condición (como en otros muchos casos ya había sucedido) iba desdibujándose.

-De la confianza a la exposición:

Esta fase se presentó como imprescindible al acabar el proyecto fotográfico y mi estancia en Cambados.

Según fui siendo consciente de esas fases previas nació la necesidad de conocer lo que las protagonistas opinaban del trabajo que había realizado sobre ellas y al mismo tiempo devolverles el favor que me habían hecho siendo mis colaboradoras durante esos meses.

Este experimento se detalla en un apartado mas adelante en el que se hace una propuesta de método en la propia sala de exposiciones donde se mostraron los retratos tomados durante mi tiempo entre ellas.

Recoger las opiniones de estas mujeres sobre mi punto de vista, sobre lo que hice durante ese tiempo, nos llevó a un punto de igualdad en el que pudieron

ser conscientes de su colaboración y su importancia en el proyecto. Al mismo tiempo, la exposición era imprescindible para hacerlas visibles ante su comunidad y ante una historia que se había narrado en tantas ocasiones (la transición del marisqueo hacia la profesionalización) sin tener en cuenta las implicaciones que todos esos cambios tuvieron en sus identidades.

Los niveles en los que se desarrolló este proceso fotográfico fueron progresivamente reduciendo la desconfianza a través de la curiosidad, el respeto, la colaboración, la confianza y finalmente la muestra/ exposición como una deuda contraída. Se creó de esta manera un lugar de vínculo donde las mariscadoras no solo iban tomando conciencia sobre el tema si no que a través de esta concienciación hubo una construcción identitaria.

3 (2.2) FACTORES, OBSERVACIONES Y EXPERIMENTOS:

Mary Catherine Bateson (Hija de M. Mead y G. Bateson) resumió en 1994 el trabajo de investigación de sus padres diciendo que cualquier investigación que implique a seres humanos, alcanza su máxima objetividad cuando no se ignora el rol del observador, si no explícitamente considerándolo parte de la propia investigación.

No existe imparcialidad en ninguna situación social, nuestra respuesta emocional nos sirve de instrumento para el entendimiento.

Ser gallega y poder comunicarme en gallego con ellas, ver que me habían visto en el agua en las condiciones mas duras del invierno y ser mujer fueron tres factores influyentes aunque quizá no determinantes que abrieron un código de conducta especial en este contexto laboral caracterizado por una ausencia de hombres mayoritaria.

Respetar su derecho a no querer colaborar fue también la clave del proceso de fotografiar a estas mujeres. Comprender el valor que ellas le daban a su propia imagen fue parte de un proceso de aprendizaje que se vio directamente en el trabajo visual final.

Lo mejor fue no pedir y simplemente estar y esperar a que fuesen ellas las que buscasen a la fotógrafa para que las retratase.

Mi presencia facilitó la creación de una nueva conciencia de la imagen del grupo y de su trabajo. La confianza ganada se debe también al intento de hacer pública la labor que estas mujeres desarrollan y esto fue una deuda que voluntariamente contraí con ellas por haberme dejado recolectar trazos de sus saberes y conocimientos.

El retrato se mostró desde el comienzo como imprescindible. Necesitaba unas imágenes próximas y directas.

Tanto en el propio pueblo como históricamente, la imagen de las mariscadoras consistía hasta entonces en unos cuerpos anónimos semi-sumergidos en el agua con la espalda doblada de modo que no podíamos ver con detalle ni sus caras ni sus diferencias.

Escribía en mi diario de campo lo siguiente (14-11-2012):

Salir con ellas a mariscar es más una excusa para que me cuenten cosas que para tomar fotografías. Las fotografías en el mar son las mas comunes: Ellas dobladas y desprovistas de una identidad al no poder ni mostrar la cara ni ninguna característica propia, tan solo distintivos como el color del cesto que llevan o el aparejo que emplean para extraer la almeja.

Llegar al retrato iba a ser un proceso largo en el que muchos conflictos, modificaciones y giros iban a ser necesarios. No quería simplemente dar a conocer la realidad de este grupo de mariscadoras, quería mostrarlas a ellas como protagonistas. Era necesario no hacer fotografías generales del grupo, pues es un colectivo que si por algo se caracteriza desde el principio de su historia es por su disparidad e individualismo. Era necesario aislar a cada una de estas mujeres pues no solo son mujeres difíciles de coordinar y gobernar si no que tienen mucha conciencia de su propia imagen e identidad.

En palabras de John Berger (1972):

La presencia de una mujer expresa su propia actitud hacia si misma, y define lo que se puede o no se le puede hacer...La presencia para una mujer está tan intrínseca a su persona que los hombres tienden a pensar de esa presencia como casi una emanación física, un tipo de calor, olor o aura. (p. 45)

Otro de los factores que determinaron el progresivo acercamiento a estas mujeres fueron los métodos de negociación asociados al género. Existieron ventajas asociadas a ser mujer en un entorno femenino para poder conocerlas mejor; hay mas puntos de empatía entre mujeres hablando de cuestiones que determinan el comportamiento de mujeres. Pero hubo momentos en los que algunas estrategias que tratamos de poner en práctica en nuestro día a día o en determinados contextos personales y profesionales resultaron fallidas por el simple hecho ser mujeres.

Aquellos momentos en los que se trataba de convencerlas o conseguir ciertas fotografías se veían frustrados, los métodos de negociación en un entorno exclusivo de mujeres tuvieron que modificarse.

No había ningún hombre al que convencer, ellas no me dejaron otra opción que la de esperar a que ellas se acercaran. Si se negociaba una foto, el resultado no era ni de calidad ni con la validez que se esperaba y en ocasiones resultaba una pérdida de tiempo para ambas.

Lo que quedó claro desde el comienzo es que la observación es un proceso de un nivel altísimo de consciencia.

El valor del género no se hizo claro hasta verse rodeada a diario de estas 230 mujeres, se comenzó a observar códigos que empleados en ocasiones en

fotografía que no valían de nada en este contexto. La astucia, el ingenio, o el encanto son valores que se emplean mucho en fotografía (y en ocasiones derivados del género y nuestras capacidades de negociación) para poder conseguir la imagen que tienes en mente, pero no válidos en este contexto.

Las mujeres conocemos las estrategias de las mujeres y por consiguiente me vi desprovista en todo momento de estas armas. Si de alguna manera se iba a negociar una fotografía con una persona que iba a posar para el proyecto, iba a tener que ser al 100% partiendo de una voluntad de ellas a ser modelos, no había nadie a quien cautivar o convencer.

Ahí se empezó a observar mas de cerca el valor afectivo en el proceso de la fotografía de retrato y las implicaciones que se derivan en cuestiones tanto de derechos como de autoría.

Existían detalles que llamaban la atención y de los que se iba tomando nota en un *block*⁷¹, se realizaron pequeños experimentos a diario tratando de ver la reacción de estas mujeres. Estos experimentos mostraron que había una infinidad de factores que determinaban su colaboración en el proyecto.

Moore (1991) plantea una serie de incógnitas que de una manera inconsciente también estaba preguntándome en mi propio estudio:

(...)descubrir si las antropólogas contemplan el mundo igual que sus colegas varones y, en caso de no ser así, saber si ello supone alguna ventaja especial cuando se trata de estudiar a la mujer. Este tipo de interrogantes fue tomado en consideración desde los primeros albores del desarrollo de la «antropología de la mujer», al tiempo que se

⁷¹ En el 2013 mi *block* era mi teléfono móvil, que me permitía hacer anotaciones de lo que sucedía mientras ellas pensaban que era probable que estuviese mandando un whatsapp o un mensaje y de esa manera no hacerlas sentir observadas.

expresaban temores de que la «hegemonía masculina» se convirtiera en «hegemonía femenina». (p. 17)

-Si sacaba fotografías en el agua:

Acabé determinando que acompañarlas al agua en su trabajo tenía mas un valor simbólico de solidaridad que valor real para las fotografías. Las horas en el agua son muy limitadas y estas mujeres están centradas en hacer su trabajo para poder acumular el mayor número de capturas para sacarle el mayor rendimiento posible a la inmersión. Muchas veces creí que podía ser una buena ocasión para hablar, pero lo cierto es que no solo no era el momento para una conversación si no que a ellas tampoco les interesaba dar opiniones con todas sus compañeras alrededor.

El agua servía para validar mi presencia y mi interés en ellas y para escuchar cuando fuese posible las conversaciones, muchas veces medio a gritos, entre ellas.

También me servía para conocer un poco la personalidad de cada uno de los grupos y el modo en el que se comportaban tanto en su individualidad como dentro de su compañía.

-Si ese día no iba al agua y aparecía cuando ya subían con las capturas:

Al principio si no me metía en el agua notaba que muchas de ellas me veían como un poco floja y que no era capaz de aguantar las duras condiciones en las que ellas tenían que trabajar a diario, y si no lo vivía, ¿como iba a hablar de lo que ellas hacían?.

Pasados los días de mas frío y lluvia en el agua pude darme cuenta de que si alguien hacía algún comentario, siempre había alguna mujer que dejaba claro

que yo había estado madrugando y enfriándome igual que ellas. Según pasaron los meses mi lugar fue mas en el punto de control a la llegada de estas mujeres, cuando ya podían charlar, posar y contarme como había ido el día que como un *paspallás* (espantapájaros) con cámara que no doblaba el lomo en el agua.

-Si llegaba al punto de control arreglada:

El contexto en el que se desarrollaba la actividad de estas mujeres y la mía, está carente de todo tipo de propiedad femenina.

El frío, la lluvia, el mar, la dureza del trabajo, el entorno en femenino y las cualidades de los aparejos hace que la indumentaria de trabajo se vea desprovista de género (como pude detallar en el apartado sobre la “de-genderization”). En el momento en el que me veían arreglada y les comentaba si les venía bien que les sacase una fotografía, en ese momento la respuesta era un rotundo “no”. ¿Con que cara podía llegar yo maquillada a pedirles que posaran cuando acababan de llegar empapadas, agotadas y ataviadas con la ropa para ir a trabajar? Todo tenía lógica, mis labios pintados les recordaba la mujer que había dentro de ellas y no estaban dispuestas a salir mal en las fotos.

-Si estaba -lo que ellas consideraban- demasiados días sin ir a verlas:

Cuando esto sucedía, en ocasiones (sobre todo al principio) parecía que todo el trabajo que había realizado los días previos tenía que ser recompuesto en cuestión de minutos. Había un factor psicológico en esta evolución, era como una tarea de rehabilitación. Había que hacerles recordar de nuevo los motivos que me hacían estar en Cambados y delante de ellas.

-Si estaba demasiados días entre ellas:

También producía cansancio si estaba tomando demasiadas fotografías y demasiado a diario, tuve que ir dándome cuenta del equilibrio entre mucho y poco para poder crear cierto interés y ganas y al mismo tiempo no cansar. Este equilibrio fue básico y me dio en ocasiones muchos quebraderos de cabeza pues al principio creí que la clave iba a ser que me viesen todos los días, pero estaba equivocada. Todos los días allí significaba atosigue para las modelos, no generaba ni curiosidad ni interés por que volviese y al mismo tiempo les hacía ver que siempre iba a estar allí y por consiguiente se podía dejar el retrato para cualquier otro día.

-Si me relacionaba mas con una determinada compañía:

Las relaciones entre las compañías tienen mucha envidia y por lo tanto, ser la fotógrafa que simpatiza con cierto grupo te enemistaba en muchas ocasiones de manera directa con otro grupo de mujeres.

Todas ellas eran interesantes, con lo que de manera sutil debía escuchar los puntos de vista de cada una de ellas y de cada uno de sus grupos sin que me clasificasen o me viesen decantarme por nadie.

-Si la directiva aprobaba mi presencia:

Por alguna razón la directiva de estas mariscadoras es de lo mas versátil, existen opiniones opuestas dentro de la estructura de la dirección. Tuve la suerte de contar desde el comienzo con la colaboración, el apoyo (el cariño y la amistad) de una, llamemos sección de la directiva. Esto inmediatamente generaba opiniones en todo el colectivo y en la propia directiva en su totalidad.

-Si la directiva no aprobaba mi presencia:

Como describí antes, existían escisiones dentro de la directiva. Sin saber bien como y según pasó el tiempo, pude conseguir relacionarme con todos los componentes de la directiva, escuchar sus opiniones en ocasiones encontradas a cerca de mi, de mi presencia y por supuesto escuchar en directo los conflictos internos de la organización de estas mujeres.

Todos estos experimentos artísticos (no solo las intervenciones sino también las representaciones) produjeron en sí mismos conocimiento por el simple hecho de resaltar, enfatizar, exponer, verbalizar o transmitir ciertos rasgos de este grupo de mujeres. El propio experimento trajo consigo una recolección de datos (los que he enumerado anteriormente) de un valor que en si mismos manifestaban características de las modelos y su relación con la fotografía.

El filósofo americano John Dewey ya definió el arte en 1929 como la manifestación mas completa y directa que hay de la experiencia como experiencia. Para Dewey, la creación del conocimiento es un proceso dialéctico, relacional, progresivo, continuo y dinámico; no consiste exclusivamente en obtener el conocimiento, sino en estar en ese mismo proceso. El proceso tiene el potencial de tener significado en si mismo.

Las ideas expuestas por Dewey sintetizan el proceso por el que pasé caracterizado por lo incierto e inseguro en mi producción artística.

Fue justamente en ese momento de ambigüedad cuando el pensamiento y las ideas fluyeron y se produjo un conocimiento mas profundo de la causalidad de estas mujeres.

Encontrar el punto intermedio entre integración en el entorno que me rodeaba y la pérdida de las ideas con las que llegué fue lo mas problemático pero a su vez el estado en el que encontré ciertas respuestas y lo que es mas importante: Conocimiento. “La experiencia artística es conocimiento” ⁷² (Dewey,1929)

⁷² Citado en la obra de McDermott, J. (1981): *The Philosophy of John Dewey*

3 (2.3) AGENTES ENDÓGENOS DETERMINANTES : IMPROVISACIÓN Y CREATIVIDAD

Al trabajo de campo casi siempre se llega solo, se espera mucho y se abren campos de batalla con uno mismo constantes.

Integrar determinados métodos de investigación en la producción artística, como era el objetivo de esta investigación, se caracterizó por un desdoblamiento personal entre la artista, la investigadora y la persona.

Esta trinidad funcionaba a todos los efectos como un contenedor de opiniones dispares. Todas las subjetividades con las que llegamos al lugar nuevo y a las personas desconocidas se multiplican y se hacen presentes en el momento que se entabla la primera conversación.

No se puede definir un método cuando aún no sabemos lo que vamos a encontrarnos. Fue en ese preciso momento cuando hicieron entrada dos conceptos básicos que definen este trabajo de campo: La improvisación y la Creatividad.

Tim Ingold y Elisabeth Hallam de la Universidad de Aberdeen organizaron en el 2005 unas conferencias a las que titularon: “Creatividad e Improvisación Cultural”. Una de las conclusiones a las que se llegó en estas jornadas fue sobre la necesidad de emplear el conocimiento creativo hacia la improvisación mas que hacia la innovación.

La *creatividad improvisacional* (traducido directamente de *improvisational creativity*) de la que nos hablan, comprende un mundo que aún se está haciendo, que es generativo, es una improvisación relacional pues depende de las personas con las que avanza y evoluciona, temporal pues observa el ahora sin anclarse en el pasado.

El trayecto que existe desde el día en el que una tesis es propuesta y es presentada es muy largo, todo a nuestro alrededor sigue funcionando y hay que adaptar los nuevos conocimientos a las ideas predefinidas que se tenía cuando incluso se tuvo que redactar esa propuesta de investigación inicial.

Es una paradoja tener que definir el título de la tesis doctoral antes de siquiera haberla comenzado (como es imperativo en el proceso burocrático de una inscripción de tesis). La creatividad, hasta en una facultad de Bellas Artes, parece que se teme, parece que no va al ritmo de una investigación de tipo científico. Cualquier investigación debe sentar las bases en el concepto de evolución; algo se encuentra y se observa el cambio. ¡Incluso la naturaleza improvisa!

Tanto creatividad como improvisación, o el empleo de la creatividad en nuestro proceso de improvisación, pueden ser sólidas en su definición pero líquidas en su ejecución.

El empleo de esa creatividad e improvisación a merced del trabajo de campo, implicó la modificación de conductas que trajeron consigo una serie de variaciones que fueron básicas para llevar a buen fin la convivencia con estas mujeres.

Como comentaba anteriormente, el “slow cooking” se hizo imperativo; la inmediatez y la urgencia iban a tener que pasar a otro plano y el cazador debería dejar paso al recolector.

Como dice Ferrarotti (1991): “Narrar exige tiempo, gusto por los detalles” (p. 13)

Dilatar esos momentos entre el sujeto retratado y la fotografía donde uno no solo se informa sino que se forma, es en ocasiones imprescindible para la investigación.

Pero la naturaleza y el atractivo de la fotografía reside en la inmediatez y es por ello que dilatar esos instantes solo se iba a poder conseguir dándole un papel activo a las modelos en la toma de esos retratos.

Un factor endógeno del que no se suele hablar, es el de la implicación del investigador en el trabajo de campo y cómo la transición se puede ir observando en el estudio. En este caso fue a través de las fotografías y los retratos.

Investigar historias de vida es escuchar y escuchar significa implicarse en lo que se te cuenta, resulta difícil la abstracción pues la simple presencia física nos compromete.

Esa “creatividad improvisacional” de la que hablaba anteriormente y la implicación de la investigadora en el tema fueron los pilares básicos que establecieron las bases del método a emplear en el proceso creativo.

Era habitual no ser consciente de estar aplicando un método y hubo mucho de inconsciente en el diseño del mismo, pero a pesar de esa falta de coherencia con la práctica que se estaba llevando a cabo, el mero hecho de acomodar la creatividad y la improvisación a las acciones que estaban teniendo lugar a ambos lados de la cámara, significó poder establecer una serie de pautas fácilmente aplicables a otros contextos y otros temas.

3 (3) DISEÑO Y PROPUESTA DE MÉTODO EXPERIMENTAL:

Una vez detalladas las consideraciones necesarias, en los siguientes apartados se dispone una relación de factores que llevaron a elaborar una serie de procedimientos que, aunque experimentales, condujeron a definir un método. Éste se puso en práctica en el trabajo de campo y cuando se llegó a un punto de co-autoría entre la fotógrafa y las modelos.

A modo de clausura, se registraron las opiniones de las modelos sobre el trabajo realizado por la autora de las imágenes.

A continuación, se detalla la elaboración de este método experimental.

3 (3.1) PROPUESTA INICIAL Y SUS COMPROMISOS

La antropología debería asumir su carácter incompleto como una forma positiva de práctica etnográfica, una práctica que imagina la etnografía como un archivo abierto y continuo. (Schneider & Wright, 2006)

Según transcurrían las semanas y las fotografías iban acumulándose, nacían unos sentimientos de deuda, de deber y de duda.

Familiarizada con la antropología visual y los análisis visuales de tipo etnográfico así como los proyectos artísticos de corte antropológico, seguía apareciendo un vacío y una sensación de incompleto.

En un proceso de colaboración, ¿Que compromiso contraemos con aquéllos que observamos?

Los proyectos tienen un principio, que consiste en una idea original y unas motivaciones que llevan ya sea al artista o al antropólogo a plantarse delante de esas personas con la intención de observarlas, y un fin que llega cuando esos investigadores deciden que ya han encontrado respuesta a sus hipótesis o han recabado la suficiente cantidad de imágenes como para componer un cuerpo expositivo.

El principio y el fin ya están predefinidos sin tener en cuenta todas esas transformaciones que me he parado a detallar anteriormente y que considero imprescindibles en cualquier proceso en el que la palabra *descubrir* es la base.

Todo tiene aparentemente una fecha de caducidad prefijada no por el tiempo, sino por unas premisas dispuestas previamente incluso a la llegada.

Respondía a una forma que podría denominar como autoritaria de apropiación y representación cultural .

Esa era la fractura que observaba en los trabajos que fui estudiando a lo largo de la investigación. Nació incluso la sensación de que el propio experimento solo iba a tener valor si demostraba la teoría con la que se había llegado y que en caso contrario sería un fracaso, pero; ¿cuándo acaba el experimento?

Y: ¿Como sabemos que estuvo bien hecho?

La clausura del estudio se hacía sin contemplar el feedback de uno de los elementos mas importantes del trabajo: Aquellos a quienes habíamos venido a observar, como si hubiese cierta ansiedad por poner en un mismo punto de mira al significado y al significante sin contemplar a ambos actores en la ecuación.

La deuda, el deber y la duda respondían a ese sentimiento de incompleto en el estudio. Deuda para con las modelos retratadas, pues habían sido las que habían otorgado el derecho de observar, fotografiar y entrevistar sin esperar nada a cambio.

El deber es un sentimiento que nació directamente como consecuencia de la deuda que personalmente se había contraído con ellas. Se debía responder de una manera recíproca a todas las atenciones, y el único modo iba a ser facilitando un lugar en el que ellas pudiesen libremente mostrar sus opiniones.

Se extendió el proceso de investigación mas allá de la práctica fotográfica o del proceso del retrato. Se decidió acercar a Cambados parte del contexto artístico en el que se iban a encontrar estos retratos, mediante una exposición que iba a servir a su vez como espacio de investigación en el que seguir observando a las protagonistas del estudio.

Se había llegado allí para observarlas, se quiso darles identidad mostrando sus caras y no dejando que la imagen de las mariscadoras fuese siempre una mujer anónima, ahora llegaba el momento de hacer visibles a estas mujeres empezando por su propio entorno.

La intención no era llegar, tomar y dejar que fuesen otros quizá en otra ciudad y entorno los que juzgasen el trabajo.

La duda que surgía era saber lo que ellas realmente opinaban de todo ese proceso que habíamos compartido durante tres meses, era interesante tener respuestas de las propias protagonistas. De esta manera pasaban de ser sujetos de estudio a audiencia.

Así se planteó la segunda parte del método experimental del proceso creativo: Dotarle de voz al modelo durante y después de que el período de trabajo terminase. Era un riesgo que había que ser valiente para asumirlo, podía darle una bofetada a todo el trabajo realizado en esos meses pero no había leído todavía de un proyecto en el que se pudiese reunir en una sala ante las fotografías tomadas a los modelos para que opinasen a cerca del trabajo y el punto de vista que había adoptado.

Un poco menos de un año tras dejar Cambados surgió la oportunidad de exponer el proyecto en una galería en Cambados (Pazo Torrado). El ayuntamiento estaba interesado en que esas fotografías se expusiesen allí, y corrió con los gastos de las reproducciones y el montaje.

Ese iba a ser el lugar en el que reunir a estas mujeres bajo un mismo techo para poder recoger las opiniones que despertarían las fotografías.

Allí tendría lugar la recogida de feedback incorporando las reflexiones de estas mujeres sobre la experiencia etnográfica y permitiendo a ambas partes participar del proceso con un lenguaje común.

¿Representaban lo que ellas vivían? ¿Representaban otras facetas de estas mujeres?

Hablando con mi director de tesis un mes antes de la exposición, le explicaba el temor que guardaba a que estas mujeres no estuviesen satisfechas con el resultado. ¿Valorarían las fotos como lo hacía yo?, ¿Cuáles serían las que ellas veían como representativas?

En tan solo unas horas (las de la inauguración) se podría ver lo que ellas opinaban del trabajo, de qué manera yo las había observado, quedaría al descubierto mi visión de ellas durante esos meses. Ese análisis recíproco les daría a ellas la oportunidad de estudiarme a mi y de opinar a cerca de mi trabajo en Cambados.

Amanda Wertz en las conferencias sobre “Creatividad e Improvisación Cultural”⁷³, hablaba ya sobre la importancia de la figura del artista (especialmente aquellos que empleaban la fotografía como medio) como intermediador entre museos, antropología, fotografía y cultura pues a través de su práctica cuestionaban esas formas autoritarias de apropiación de la información y las imágenes.

Yo quería sentirme expuesta y dar a conocer mi punto de vista sobre estas mujeres. Sentía la necesidad no solo de pagar la deuda que había contraído con ellas si no de recoger los comentarios de estas mujeres a cerca de mi trabajo. Era ya una necesidad de ver cerrado un proceso de larga duración que aún a día de hoy sigue cuestionando muchas cosas a cerca de lo que significa el concepto de “exposición” tanto para el artista como para el modelo y las distintas trayectorias que caracterizan ambas experiencias que gravitan en torno a la “obra de arte”

⁷³ Que tuvieron lugar en el 2005 en el King’s College (Aberdeen. UK)

3 (3.2) LA CRÍTICA DEL PROTAGONISTA COMO VALOR DIALÉCTICO: EVALUACIÓN RECÍPROCA DE LO EXPUESTO.

El día 13 de Diciembre de 2013 se celebró la inauguración de la exposición *Sereas* en el Pazo Torrado en Cambados. Este Pazo tiene habilitada una planta compuesta por 8 habitaciones como sala de exposiciones.

En ellas se dispusieron todas las fotografías de la muestra.

Fue un trabajo duro el de la edición y disponerlas orgánicamente en ese espacio.

Cuando dieron las 20:00, llegó Victoria: Victoria es una de las mariscadoras con las que tuve la suerte de compartir historias de su vida e ilustró de manera brillante el pasado, el presente y el futuro de las mariscadoras.

Con ella recorrí cada habitación conociendo detalles que desconocía de las fotografías que había tomado. Fue explicando a quien correspondía cada una de las manos sin ni siquiera ver las caras, las diferencias entre los mandiles hechos en casa y aquellos comprados, las partes y los nombres en los que se divide O Sarrido y los mote por los que se reconoce a cada una de las mariscadoras.

Lo primero de lo que pude darme cuenta fue del error de no haber puesto cartelas por lo menos en los retratos con el mote por el que se las conoce a cada una de ellas. Tenía miedo a equivocarme con algún nombre y decidí no poner ninguna (un error que aún está por solventar).

Victoria visitaba cada sala sorprendida con el resultado y emocionada, ella era la protagonista de la fotografía de las manos sujetando las almejas (en el Anexo visual), me explicó que el detalle que guardaba esta fotografía es que ambos guantes son de la mano izquierda, pues de tanto trabajar en el mar

tratando de extraer la navaja, los guantes de la mano derecha se le gastan muy rápido y acaba coleccionando guantes de la mano izquierda que recicla. Se puede ver el detalle del dedo índice por el que sale ligeramente la uña que es el mas usado.

Me dispuse a grabar en video todo ese paseo que estábamos dando de sala en sala. En las fotografías en las que se veían todas las mariscadoras, las mujeres adivinaban quien era cada una de ellas.

Cuando pregunté qué imagen habían echado en falta, varias respondieron al mismo tiempo que no tenía una fotografía de la Torre de San Sadurní⁷⁴.



Este elemento se mostró como de vital importancia para las mariscadoras que de repente lo definían como una seña identitaria propia y como un reflejo de la belleza de su trabajo diario, me comentaban que desde el mar la veían y les emocionaba.

⁷⁴Los restos de lo que en su día fue una fortaleza medieval. Tan sólo quedan en pie dos muros de una torre que es lo que hace que hoy en día la llamen Torre de San Sadurní.

Los comentarios empezaron a llover, las fotografías les gustaban pero se daban cuenta de la cara de trabajo duro que tenían, no dejaban de repetirlo y en cierta medida se compadecían de “esas” mujeres de las fotografías como si no fuesen ellas.

Me hicieron un comentario que me llamó la atención y era que desde que había empezado a aparecer por el punto de control, más mariscadoras iban a trabajar maquilladas, detalle que revelaba como era la reacción de ellas a mi presencia. Muchas de ellas vinieron a la inauguración directas de la peluquería y con su talante burlón hacían bromas las unas de las otras en las fotografías.

El nivel de implicación fue muy alto y no se puede pasar por alto la sensación de gratitud que expresaron apoyando lo que acababa de hacer allí.

María José Cacabelos, la presidenta de Guimatur, amiga y la artífice de mi entrada en el círculo de las mariscadoras, no se encontró identificada con el retrato que había seleccionado de ella. En esta fotografía sale fumándose un cigarrillo y tomándose un café como resultado de un día duro de trabajo. Esta imagen fue seleccionada por la expresividad del momento y por contener en sí misma ese instante de descompresión fuera del agua antes de volver a casa y cambiar de rol de mariscadora a madre, de mariscadora a trabajadora, de mariscadora a ama de casa, a hija, a tendera etc... Era ese instante en el que el mar y la tierra se suspendían en el tiempo y en sus vidas.

Este fue uno de los detalles de lo que comentaba anteriormente que había hecho tan difícil la selección de la muestra. No solo iba a tener que seleccionar estas imágenes basándome en mi propio criterio artístico, sino que sabía que ellas también iban a tener su propia opinión a cerca de esa selección. Quizá la persona que mas había intervenido en mi investigación era justamente la que

no se veía identificada con estas imágenes.

Ella fue comprensiva, pero no entendía que justo hubiese seleccionado esa fotografía. Es muy probable que esos cinco minutos al día en que se fumaba un cigarrillo y se tomaba un café fueran los únicos al día en los que María José parase de hacer cosas, y claramente le pudo parecer mal verse de esa manera retratada. Para mí esa fotografía hablaba de ese instante de descanso después de todo el esfuerzo, pero para ella la hacía ver como “preguiceira” (vaga).

Las imágenes que inserto a continuación son capturas del video que le hice a Victoria cuando llegó a ver la exposición y los comentarios que hizo.



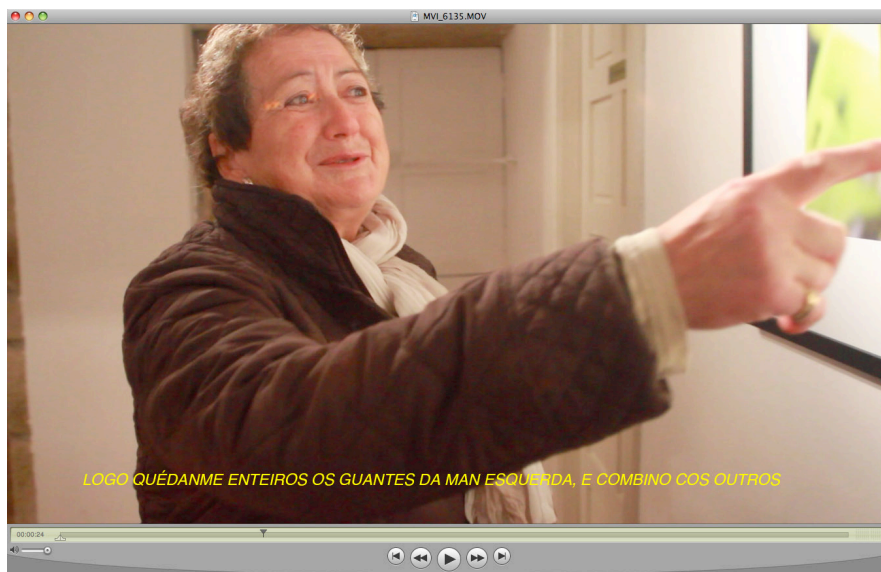
“ Y nosotras estamos todo el día y no le damos la importancia que merece...”



“Sabes lo que echo de menos Victoria? Enfadarme por no encontrar marisco”



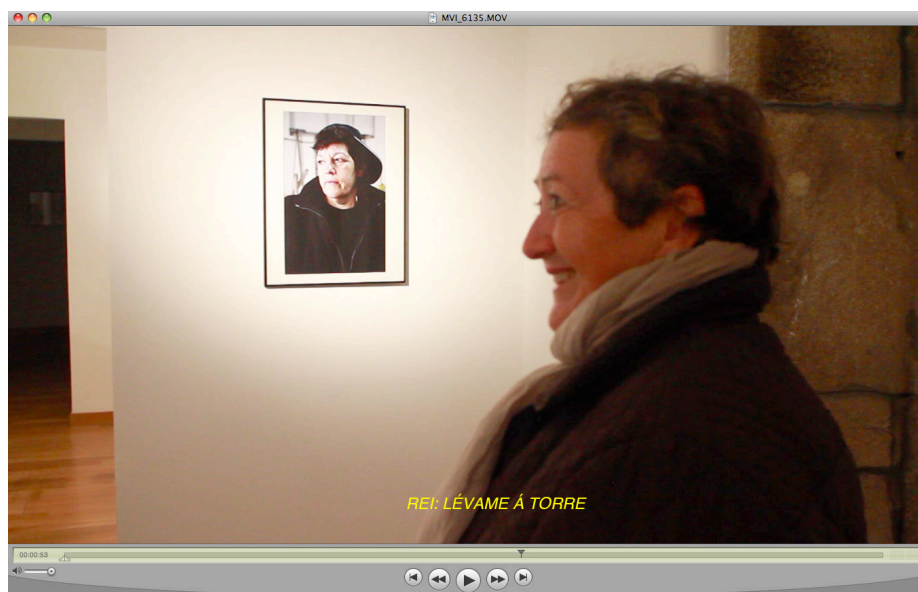
“Cuando voy a las navajas, las cojo con la mano entonces cada seca vengo con los dedos así”



*“Luego me quedan enteros los guantes de la mano izquierda y combino con los
otros”*



*“...me operé del pie y estuve 5 meses sin poder ir a la seca, y con las muleteas
le decía a Rei.”*



“Rei: Llévame a la torre”



“me sentaba allí y veía a las mujeres trabajar, tenía unas ganas de ir...”



-“Tenías que haber venido cuando había temporal”

-“Te parece poco esto, no era temporal pero aún era de noche”

El proceso de recoger la información del sujeto de estudio a cerca de mi trabajo ya lo instauraron Mead y Bateson en Bali, donde mostraban a los Balineses los vídeos que habían ido tomando de ellos y recogían sus respuestas, este experimento me inspiró a observar las reacciones.

La importancia de emplear esta metodología reside en dar visibilidad a la identidad haciendo posible evaluar la manera en que nos vemos y nos ven otros y las políticas psicológicas que ello provoca, desde el momento en el que con la cámara digital podían ver lo que iba haciendo controlando parcialmente el proceso hasta la exposición final de la que fueron espectadoras y protagonistas. También fue en definitiva una manera de “rendirle cuentas” a esas mujeres que habían compartido conmigo sus vidas.

Marinas (2007) hablaba de la imposibilidad de la asepsia en la escucha en los relatos orales de la siguiente manera:

Quien escucha relatos biográficos no está en la posición aséptica de un mero receptor o destinatario, sino que está convocado con derecho a que se le rindan cuentas. (p.40)

3 (3.3) PROCEDIMIENTOS ANTROPOLÓGICOS COMO ARTE:

En las páginas precedentes se ha ido describiendo la transformación que existió en la artista como observadora y en las mariscadoras como modelos. Se ha tratado de exponer de una manera sucinta y ordenada todos los factores que se fueron haciendo presentes durante la experiencia como artista en su primer trabajo de campo consciente⁷⁵.

Hubo trabajos imprescindibles como el de Susan Hiller (1996) cuyos comentarios fueron vertidos en *Thinking about Art: Conversations with Susan Hiller* que consiguieron expresar de la manera mas adecuada la transición de lo que fue una mujer educada en la antropología, como lo fue Susan Hiller y su metamorfosis en artista o lo que quizá siempre fue una artista que trató de domesticarse en antropóloga con poco éxito⁷⁶.

La explicación de todas las fases que vivió desde haber comenzado la carrera en antropología⁷⁷ inspirada por el “panfleto” de Margaret Mead (1935): *Anthropology as a career for women* hasta el momento decisivo en el que vuelve hacia la pintura, hacen comprender que tanto los antropólogos como los artistas son personas que se apropian y representan a otros.

Hiller hace comentarios sin muchas concesiones⁷⁸ en los que explica que no podía entender el principio de relatividad en la psyche de un individuo. Nos relata exactamente la manera en que cualquier emoción o experiencia o incluso

⁷⁵Se dice “consciente” pues ya en el pasado se había realizado un trabajo etnográfico de una manera involuntaria (véase la serie de retratos de mujeres Mexicanas titulado “Al lado del Olvido”- www.marcuervo.com).

⁷⁶ Compartiendo cualidades en esa transición con Antony Gormley , del que hablaremos mas adelante cuando tratemos el tema de la dimensión invisible de la observación.

⁷⁷Realizó en Centroamérica un trabajo de campo preliminar, la sensación de que toda esta actividad estaba tan regida por los objetivos y por la tarea a completar que le hizo sentir como una “caricatura”. Más adelante cuenta como renunció a su cargo en el departamento tras escribir una tesis para su Master que consideró tan aburrida de escribir como supone lo fue de leer.

⁷⁸ Nos advierte previamente de que ella ya no es antropóloga y por consiguiente puede permitirse hablar de manera subjetiva.

la lectura de la teoría de otras personas puede alterar el estado y la percepción del observador cambiando por completo el desarrollo de la investigación.⁷⁹

Lo mas interesante que comenta Hiller del artista como antropólogo son las cualidades que lo hacen en si mismo parte del proceso etnográfico, no solo por los elementos que el arte ha dejado a lo largo de la historia para ser analizados, sino por ser alguien que está dentro de la sociedad, dentro de lo que observa sin preocuparse de guardar esas distancias que aparentemente se guardan en la antropología.

El trabajo del artista no permite discontinuidades entre la experiencia y la realidad, elimina cualquier espacio entre el investigador y el “objeto” o situación investigada, el artista perpetúa su cultura enfatizando ciertos aspectos de su misma cultura, aspectos que previamente podían haber sido ignorados (o invisibles), en definitiva: El artista es un ejemplo de antropólogo “comprometido”.

Estas anotaciones realizadas por Hiller fueron reveladoras cuando llegó el momento de analizar con cierta distancia lo que había pasado durante mi estancia en Cambados. Incluso cuando algunas mujeres pudieron verme trabajando (casi en la recta final de mi estancia con ellas) y se comenzaron a fijar en mi obsesión por fotografiar sus manos mientras esperaban a que las capturas fueran pesadas, clasificadas y a continuación valoradas, ellas mismas se daban cuenta de que estaba marginando un aspecto diario que algunas no se habían parado a observar. Ellas mismas empezaban a ser conscientes de la repetición de esas posturas y de ese momento del día que quizá había pasado desapercibido.

⁷⁹ Hiller, S., & Enzig, B. (1996) en: *Thinking about Art: Conversations with Susan Hiller*.

Esas fotografías tienen, junto con los retratos, el mayor valor del proyecto fotográfico. Las manos que se muestran, no están delante del cuerpo, están entrelazadas en la espalda expresando en ocasiones mucho mas que sus rostros. Representan la espera que llega tras el duro día, la cola en la que se valora su trabajo, la atención con la que miran bien donde están sus capturas, que tengan las medidas reglamentarias, que pesen mucho, que sean de la mejor calidad y que por consiguiente se lleven el mejor precio.

Esas manos son de personas que trabajan con ellas, que son su principal herramienta; fueron las protagonistas de las fotografías y ver como ellas hacían evaluación al mismo tiempo de ese detalle de sus vidas animaba a continuar con la serie.

En definitiva, el trabajo de Susan Hiller se presentó como un ejemplo claro del potencial de abrir nuevos diálogos entre el arte y la antropología y de desarrollar nuevas estrategias de representación.

Otro autor hermanado con las ideas de Hiller es Joseph Kosuth (1975), éste en su ensayo *Artist as Anthropologist*, nos explica de que manera el arte altera la sociedad en el momento en el que representa esos aspectos de la misma y cómo el artista al estar inmerso en la sociedad que está estudiando, tiene un impacto social pues sus actividades encarnan o personifican la cultura.

La diferencia con el antropólogo, apunta Kosuth, es que como científico ha de estar “des-involucrado” para poder observar con la mayor objetividad posible la sociedad en la que se encuentra, por el contrario las actividades del artista se entrelazan con la cultura misma.

También se podría añadir a este grupo de artistas a Xavier Ribas, fotógrafo formado en antropología social. Su trabajo consiste en documentar procesos de transformación en ciudades contemporáneas, generalmente centrándose en los aspectos menos obvios de la estructura urbanística y la arqueología. Interesado en el espacio público, entiendo (a través de sus fotos) que abre un diálogo a cerca de la presencia humana en los espacios urbanos sin mostrar en sus fotos la presencia física de una persona. Muestra lo que los humanos han dejado atrás o han modificado para siempre.

En el caso de Xavier, la fotografía le ha permitido mostrar de una manera plástica una serie de investigaciones sociológicas en las que no resulta necesario escuchar a las personas o verlas, tan solo ver los trazos de los pasos que dejaron tras de sí.

Haciendo balance de las observaciones de estos tres artistas acerca sobre la travesía del artista como antropólogo, se observa la potencialidad de entrelazar ambas prácticas (la artística y la antropológica) y de que manera ambas se beneficiarían de las ideas que se podrían aportar. El antropólogo podría beneficiarse de métodos alternativos de representación de la realidad que observan y el artista podría beneficiarse al mismo tiempo de una disciplina que les lleve a la producción de obra empleando métodos basados en una observación pautada.

La hibridación de prácticas creativas abre un nuevo campo de actuación tanto para el arte como para las ciencias sociales.

3 (3.4) LA ESTÉTICA ANTROPOLÓGICA: ENTRE ARTE Y CIENCIA.

Elisenda Ardèvol (2009) en *Las técnicas de los Sentidos: Transformaciones de la Práctica Antropológica*, nos habla de la estética antropológica y de qué manera la experiencia sensorial puede estar incluida en el conocimiento antropológico. Ardèvol apunta que el conocimiento no solo se debe construir pensando si no que también sintiendo; desde la experiencia y los sentidos.

La manera en la que Ardèvol filtra el concepto de estética antropológica resultó especialmente relevante en el proceso fotográfico de esta investigación. Era una constante que estaba en ocasiones obviando (que no olvidando, pues estaba presente en cada uno de los disparos que realizaba) pero que iba desde luego a tener su protagonismo cuando llegase el momento de enfrentarme al bruto de todas las imágenes.

La fotografía necesita de una estética y de un estilo, pero muchas veces la estética esclaviza al estilo fotográfico.

El nivel de asociación con el arte, debido a su carácter estético, depende en muchas ocasiones de esa edición final realizada por el artista de manera que inevitablemente desata no solo un conflicto interior si no en muchas ocasiones con el propio modelo.

El artista, como observador tras todo este proceso creativo de toma de imágenes, tiene que llegar a un consenso entre estética y narración de modo que las imágenes seleccionadas respondan a un criterio narrativo y estético propio.

Pero ese momento no está libre de cierto autoritarismo. El instante en el que la edición nos lleva a desechar fotografías por su falta de coherencia estética⁸⁰, nos lleva a re-evaluar el trabajo realizado casi desde el comienzo en que fuimos capturando visualmente detalles de interés.

Ahí es donde se encuentra el cruce de caminos en el que se separan ciencia y arte.

La fase de la edición fotográfica se debate entre tres factores: La persona que vino a observar y en busca de unas respuestas que satisficiesen a la investigación, las fotografías que sirven de soporte a las observaciones diarias y el trabajo artístico que “funciona” por poseer ciertas cualidades estéticas que responden a determinados criterios en el mundo del arte.

El momento de la edición vuelve a estar cargado de contingencias. Los vínculos que se establecieron con ciertos modelos, la capacidad y el gusto para posar, las apetencias de estas mujeres... y de nuevo: El sentimiento del retrato-traición hacia aquellas a las que se fotografió y pudieron abrir un discurso vital en la investigación pero que no forman parte de la edición final.

Y como si del primer día en Cambados hablásemos, el momento en el que la artista se enfrenta a la edición de estas imágenes vuelve a estar cargado de opiniones dispares y contradictorias.

No solo en el momento en el que se toman estas fotografías se activan ciertos cánones estéticos como la composición, la luz etc..., una vez tomadas estas imágenes, saltan alarmas que no se pueden dejar de escuchar a la hora de editar; ya no depende de las modelos o de la fotógrafa, ahí se presenta un factor que se escapa su control, y es ver aquellas imágenes que por si solas

⁸⁰ A pesar del valor que quizá tenga para un antropólogo e incluso para las propias protagonistas de la imagen.

“funcionan” estéticamente bajo unos criterios y aquellas que tenemos que vernos obligados a desechar.

Y desechar en este caso se convierte en una palabra y una acción rígida e impositiva. Tratas de que satisfagan criterios propios de la antropología visual y del arte, pero muchas veces no todas sobreviven al escrutinio.

Ahí sí que debemos diferenciar claramente entre la *importancia subjetiva* y el *significado objetivo*: La importancia subjetiva son aquellos valores que en el transcurso de la investigación se pudieron imponer a la hora de tomar las fotografías, como fueron todas esas experiencias sensoriales e invisibles de las que hablamos anteriormente. Y el significado objetivo de los datos que se recabaron a lo largo de la estancia con estas mujeres; los datos de interés científico que se fueron analizando a lo largo de la investigación .

Pero ambas categorías son, en definitiva, conocimiento que responde a criterios científicos (significado objetivo) y a criterios a-científicos (importancia subjetiva), pero en cualquier caso hacen que la propia experiencia estética sea conocimiento.

Gadamer (2006) en su libro *Verdad y Método*, plantea los límites de la conciencia científica a través de la experiencia filosófica y artística. Introduce en su escrito el concepto de estética como conocimiento que no necesariamente debe verse enfrentado al conocimiento científico sino como un conocimiento a-científico. Sitúa al derecho, la filosofía, las ciencias sociales... como *aconceptuales*, siendo ellas las que no se ajustan al concepto, no las que no se ajustan a la ciencia.

La lucha contra la limitación a la que obliga el concepto de verdad en la ciencia conduce a Gadamer a colocar al arte del lado de la filosofía, por lo que cabe imaginar que, o las fotografías surgen como producto de una reflexión filosófica, o la filosofía surge en medio de una experiencia similar a la estética, dos extremos difíciles definir.

3 (4) APLICACIONES DEL MÉTODO PROPUESTO

En los cinco apartados que componen este bloque de la tesis, me propongo detallar todas esas implicaciones de tipo sensorial y antropológico que fueron afectando directamente a mi proceso fotográfico.

Desde el descubrimiento de la etnografía sensorial como un territorio para el arte, hasta la investigación feminista como marco en el que se fueron desarrollando estas observaciones, pude ir evaluando los factores que intervinieron en mi observación del proceso y del retrato como un ejercicio casi psicológico.

Las técnicas y observaciones del proceso se catalogan y se hacen presentes en este apartado esclareciendo las claves de las fotografías artísticas que acabaron componiendo el cuerpo visual de la tesis.

3 (4.1) ETNOGRAFÍA DE LOS SENTIDOS (FOTOGRAFÍA HECHA CON LA ESCUCHA)

“El Fotógrafo...primero aprende a ver con su cámara y pensar con sus ojos”

(Whiting, 1979, p.34)

Como detallé en un apartado anterior, parte del proceso de adaptación al estado de observación consciente y participante supone en gran medida desatrofiar sentidos en desuso cuando aplicamos métodos antropológicos a un proceso creativo. La inmersión en cuerpo y alma constituye la base del conocimiento etnográfico.

La hibridación de disciplinas conlleva la creación de un nuevo lenguaje con el que poderse comunicar y un nuevo proceso de registro de las experiencias, y para ello se hace imprescindible esa ruptura con fórmulas ya conocidas que implicaban la atrofia de los sentidos.

Los relatos de vida, las entrevistas en profundidad o la observación participante tienen una cualidad eminentemente oral, y por consiguiente la escucha se convierte en el sentido principal incluso más de lo que la vista te ofrece de un modo inmediato y eficiente.

Bourdieu (2005) trataba ya en sus fotografías de entrenar una forma ética de atención que produjese imágenes también comprometidas con la escucha. El interés mas allá de la imagen y centrado en las personas es un modo de alejarnos de posiciones de poder y del concepto de *objetualización* de aquellos a quienes nos disponemos a retratar.

La etnografía sensorial, “siento, luego existo” (Le Breton, 2007, p.11), nos habla de la percepción a través de nuestros sentidos de aquellas cosas que somos incapaces de cuantificar o registrar, de la multisensorialidad del proceso etnográfico.

La experiencia de la escucha ciertamente puede ser registrada o grabada pero la experiencia *sensorial* de la escucha es subjetiva y robustece los lazos y las implicaciones afectivas entre la persona retratada y el autor de dicha fotografía. Ferrarotti (1991) intuye ya la paradoja de la historia oral: Para poder conservar todos esos detalles de la oralidad que colateralmente enriquecen este tipo de historia (presencia, los rostros, los gestos, el tipo de voz), la historia oral tiene que ser escrita.

Mi intención era tratar, a través de la fotografía, de facilitar una lectura visual . Esa atención etnográfica requería una energía emocional continua si no solo quería ser testigo de una historia que me era narrada si no vivirla a través de las personas para poder posteriormente plasmarla.

Recuerdo los primeros *feedbacks* que recibía de las fotografías y casi todos apuntaban a lo mismo, la gente imaginaba a mujeres duras, aguerridas y los gestos que se mostraban en los retratos que acabé tomándoles eran en muchas ocasiones hasta plácidos y dulces. Esto se debía a los vínculos que se habían trazado entre nosotras. Estas mujeres eran las mismas, pero delante de la cámara una vez ya conocía algo de sus vidas, se podían mostrar como ellas mismas eran, con la libertad de presentarse ante la cámara y ante mí conscientes de lo que yo hacía con esas fotografías.

Esta implicación de los modelos en el proyecto me pareció básica y fundamentó nuestra relación. Yo sabía que el camino más sencillo hubiera sido volver de mi estancia en Cambados con las imágenes que todo el mundo esperaba, perpetuando estereotipos que facilitarían la tarea del espectador y, por qué no, la tarea de la investigadora.

Pero fueron justamente esas implicaciones emocionales las que hicieron aparecer el concepto de traición en el trabajo de campo así como el análisis de lo que es dado y lo que se consigue o te es ofrecido (Fotografías sacadas o tomadas).

Este concepto de traición será el que más adelante vuelva a asestarle un golpe a la investigación no sin dotarla de mayor profundidad y acercamiento a la realidad en la exposición final de las imágenes de la que hablé en el apartado 3(3.2).

El valor cualitativo de la escucha y lo oral en el proceso fotográfico del retrato es indiscutible, es posible que la fotografía sirva como una puerta que se nos abre hacia un tema, sin embargo la realidad humana sigue encontrándose en la narración vital, en el testimonio.

La consecuencia de valorar la presencia de los sentidos en este contexto amplificó todas las dimensiones y detalles de los que hablaba Berger (1972) que definían a la persona, de ese aura indescriptible.

Este método *postmoderno*⁸¹ de recolección de datos se aproxima mucho a los procedimientos creativos empleados en el arte y la producción artística; tanto la subjetividad como la proximidad a lo sensorial hace de este tipo de etnografía un campo de cultivo para las artes.

⁸¹Entendiendo por postmodernismo a una corriente que defiende la hibridación, la cultura popular, el descentramiento de la autoridad intelectual y científica y la desconfianza ante las bases sentadas en teorías absolutas.

(...) quien escucha se hace depositario de la historia y, por consiguiente, ésta le seguirá incumbiendo, importando, aun en ausencia o en el caso de la desaparición del protagonista del relato. (Marinas, 2007, p.19)

El entorno funciona como estímulo para el artista del mismo modo que para el etnólogo sensorial, ambos procesan esas sensaciones a través de unos códigos culturales propios y unas nociones creativas específicas y el resultado se ve plasmado en formatos concretos que dependen de las disciplinas a las que se dedican, ya sea artística o antropológica.

Y aún llegado el momento de plasmarlo, se abren debates a cerca de estos límites y posibilidades de representación pues lo interesante sería encontrar modos en que la práctica artística pudiese extender la práctica antropológica y viceversa, pero eso es una controversia de la que hablaremos un poco más adelante.

Volviendo a lo que nos ocupa que son los sentidos, quisiera nombrar el trabajo realizado por David Le Breton (2002) y lo que él definió como *antropología de los sentidos*⁸² donde presenta la evidencia de la relación del cuerpo y los sentidos como primera toma de contacto con el mundo. Este trabajo, junto con otros como los de Corraze (1986) o Knapp (1982), hablan de una nueva disciplina antropológica en la que se asumen variables nacidas de la propia experiencia corporal, tanto desde la observación de los rostros, las manos, las miradas y toda la información que nos facilitan como de las sensaciones que esa serie de observaciones nos producen y de que manera influyen en el desarrollo de una investigación social.

⁸² En su trabajo: *La Sociología del Cuerpo*.

En el caso de la fotografía de retrato, existe un problema que son las secuelas de la era colonial de las que hablamos anteriormente que generan una actitud de clausura, de no dejarse invadir por lo que se te está presentando y en muchas ocasiones, de funcionar por objetivos predefinidos y no escuchar lo que la persona te puede estar contando.

El investigador se queda en su papel de cazador sin esperar ninguna modificación en su conducta o en su persona, tan solo espera una acumulación de datos, de información y de imágenes con fines prácticos para su trabajo. No observa lo que su propio cuerpo y sus sentidos le pueden estar diciendo, su relación con el otro es aséptica y carente de sentimientos. El tiempo y la ansiedad puede llegar a cegarle en ocasiones no dejándole ni disfrutar del instante ni dejar que su propia persona sirva de depositario no solo de saberes si no de experiencias y sensaciones.

Tiene mucho que ver con el concepto del ahora y la inmediatez de la fotografía, la presión del instante que se nos enseñaba hace unos años, de la actitud de alerta que debía caracterizar a todo fotógrafo. El modelo *World Press Photo* que no nos acaba de contar cómo se consiguió esa foto, a que precio (en ocasiones hasta literalmente) y con que sentimientos o falta de escrúpulos se pudo conseguir.

Los estilos en fotografía son múltiples, las personas detrás de la cámara todavía mas variadas y la materia de la que cada uno estamos hechos, nuestras necesidades, nuestro trabajo etc..., nos hacen ser aún mas distintos, pero se sigue considerando la fotografía como un vehículo para hacer análisis de lo que nos rodea desde una perspectiva personal siempre a través de nuestra persona, porque la cámara solo es el instrumento, nosotros somos los que asimilamos y vivimos lo que sucede frente a nuestros ojos y los que lo

traducimos en imágenes.

El cuerpo, las emociones y los sentidos forman parte del proceso que estamos observando, no son algo que se debe reprimir o entrecomillar, tiene la misma relevancia que la imagen o los apuntes que se toman. De nada sirve ya la objetividad cuando tan claramente hemos podido comprobar que no existe.

Los factores sensoriales son los que nos van a dejar ver lo invisible, lo que se escapa a la vista y al oído y que generalmente es donde radica la información mas interesante.

Como detallaba al inicio de este capítulo, despertar los sentidos requiere de una pausa en el estado de observador e investigador para simplemente ser. Ponerse en contacto con esos sentidos, puede necesitar de cierta adaptación; requiere olvidar la naturaleza cazadora del fotógrafo, del artista, del antropólogo y permitirse abrir estos canales que ayudan a dar respuestas a lo que de veras se quiere entender.

La sensación de libertad, el silencio y el rumor del agua, la humedad en el pelo, el frío que luego se premia con un café , el acabar de trabajar a las 10 de la mañana y disponer de tiempo, ver animales vivos, las conversaciones con tus amigas, las manos heladas que entran en calor solas sin entender bien cómo, el olor del aire entre a limpio y a humo, la presión de las botas de agua en los gemelos, la fuerza al andar, los elementos de la naturaleza que te echan del agua, las exigencias contigo misma, las sorpresas de saber que todos los días pueden ser distintos... Todos estos fueron los verdaderos factores que ayudaron a comprender los motivos por los que este trabajo le resultaba especialmente atractivo a estas mujeres, y todos ellos pudieron observarse una vez se dejó tiempo y espacio para una observación sensorial.

Incontables anotaciones fueron las que ayudaron a comprender y dieron respuestas a todas las preguntas con las que se llegó a Cambados. Ignorar todo esto habría hecho regresar con las manos vacías.

Si asumimos que lo visual no es objetivo, que la fotografía puede mostrarnos solamente facciones de la realidad, compongamos un puzzle de subjetividades que nos aproximen a una reproducción de la realidad. No solo eso, hagamos fotografía con otros sentidos que no exclusivamente con la vista, hagamos fotografías con el oído, que aunque resulte disparatado considero que dotaría de un carácter nuevo a las fotografías que tomásemos si las implicaciones entre el retratado y el fotógrafo se fundamentasen en la complicidad de una conversación o unas intimidades.

El encuentro con la obra de Sarah Pink (2007) en este momento de la tesis fue crucial, Pink habla de una nueva etnografía basada en la experiencia propia de quien llega a observar, de unos procesos de representación del conocimiento que ofrecen la posibilidad de presentar versiones distintas de la realidad en la que ese conocimiento tuvo lugar.

Siempre y cuando esos sesgos subjetivos se hiciesen presentes y visibles en el trabajo de campo o la obra que se realice, esos sesgos no tendrían que calificarse como negativos. La percepción en este caso añadiría capas a la información registrada.

3 (4.2) EL RETRATO Y SUS IMPLICACIONES PSICOLÓGICAS Y ESPACIALES

El retrato comparte técnicas, estándares, y objetivos con la etnografía, es una metodología apropiada para capturar la esencia de la experiencia humana pues tratamos de interpretar las perspectivas de aquellos a los que estudiamos. Definir características del retrato en la actualidad es un tema muy complicado y mas aún teniendo en cuenta los estilos que ha traído la era digital.

Maurice Grosser (1956) en su libro *The painter's eye*, hacía una reflexión a cerca del retrato y como se distinguía de otro tipo de pintura por su proximidad psicológica. Decía que dependía directamente del espacio físico, de la distancia en metros o centímetros entre el modelo y el pintor.

Cuanto más próximo tienes que estar del modelo, decía, el alma se pone mas en evidencia y es difícil adoptar una postura de observación desinteresada.

Mas aún, si la distancia que separa al pintor (o fotógrafo en este caso) de su modelo es una distancia en la que casi podrían tocarse, la personalidad del modelo se hace fuerte.

La influencia del modelo en el pintor es demasiado poderosa, demasiado conmovedora como para que el artista pueda sentir desapego, esa distancia tan breve en el retrato es un motor de reacciones tanto en expresiones físicas como de sentimientos .

Grosser explica que el artista puede observar en el proceso de hacer un retrato todas las implicaciones de tipo psicológico que entran en juego debido a la imposibilidad de no-implicación.

T. Hall (1982) también habla sobre la importancia del espacio como una dimensión oculta en los procesos creativos y artísticos: Según T. Hall, la percepción de los niveles de intimidad espacial está determinado culturalmente y a este estudio lo definió como Proxémica⁸³.

También Edmund Carpenter y Marshall McLuhan, en el libro escrito por ambos titulado: *Explorations in Communication* (1960), observaron durante años el proceso artístico y a los propios artistas para entender como usan sus sentidos y como comunican sus percepciones al espectador.

El retrato en cualquier disciplina artística implica la participación activa de tres elementos que son; el fotógrafo, el modelo y el espectador y cada uno de esos elementos desempeña un papel “activo y expansible” (Naranjo, 2006) . Esta implicación activa de los tres elementos es lo que hace de un retrato un mero registro visual o una obra cargada de presencia.

La dirección de la energía que se puede producir actúa en las tres direcciones y se alimenta mutuamente, el concepto de *presencia* en la imagen es esencial en el retrato.

Es básico entender que en el momento en el que una persona se pone delante de la cámara, es consciente de las implicaciones que supone ceder tu identidad. Del retratista depende crear una atmósfera de confianza mutua para que el sujeto observado pueda mostrar libremente su *presencia*.

Con el retrato hablamos de una categoría que ha ido mutando a través de la historia; de ser meros motivos antropomórficos, a la actualidad en la que no se requiere un fotógrafo o pintor si no que ha dejado espacio al nuevo género de las “sefies” (esos autorretratos que salen de las cámaras de nuestros propios teléfonos móviles).

⁸³El término se refiere al uso y percepción que el ser humano hace de su espacio físico; de cómo y con quién lo utiliza.

Ese amplio espectro de grises nos deja abierta una nueva subcategorización de la fotografía de retrato. Hoy hay múltiples categorías, géneros y estilos que derivan en un espectro inagotable de retratos .

Pero el proceso clásico en el que los tres elementos trabajan en conjunto sigue teniendo las mismas implicaciones psicológicas.

Pierre Bourdieu decía que la fotografía es sociológicamente interesante porque al mismo tiempo retrata una sociedad y traiciona las decisiones hechas por la persona que sostiene esa cámara (Back, 2009)⁸⁴.

La noción de que el retrato puede llegar a traicionar a un segmento de la población, nos lleva a cuestionar no solo lo que contienen estas imágenes sino cuáles son las disposiciones del fotógrafo también.

De alguna manera, la vida del fotógrafo puede influir también en las decisiones que toma al hacer estas fotografías . Solo el paso del tiempo revelará (según Bourdieu) las dimensiones del retrato y la traición en el trabajo de un fotógrafo.

Este fue uno de los grandes debates que disociaron el trabajo de Margaret Mead y Gregory Bateson en Bali; aquellas “escenificaciones” que en ocasiones tenían que programar por las cualidades pobres de luz hicieron que se cuestionase (y aún se debate largo y tendido) el valor sociológico de sus registros visuales de la sociedad Balinesa. Existe aún una controversia acerca de la manera en la que creaban esos contextos a pesar de que ellos explicaron que las imágenes les servían para satisfacer requerimientos de la investigación científica que estaban llevando a cabo.

⁸⁴ En su libro: *Portrayal & betrayal. Bourdieu, photography and sociological life*.

Fotografía y antropología han tenido históricamente una relación muy íntima debido a la cualidad indispensable que era la presencia de personas y la observación de las mismas. Los comienzos en los que se fueron integrando cámaras a los estudios etnográficos, se caracterizaban por la actitud colonialista con la que se trataba a los protagonistas de estas fotografías; literalmente como objetos de un inventario. Esto se denominaba retrato, pero no había una prueba real de ningún contacto de ambos interventores o de la presencia psicológica de los modelos.

La identidad en el retrato es una cualidad que puede ser fácilmente inventada o falseada, de hecho el retrato es una disciplina que si por algo se ha caracterizado siempre ha sido por cierta “invención”. La capacidad de hacer y reinventar quién es el protagonista de la fotografía, o por parte del fotógrafo, falsear la información que se presenta ante la cámara por medio de artificios, actitudes impuestas e incluso atrezos es algo que ha seguido a la fotografía de retrato desde el comienzo de su historia. Si algo debería tener de real el retrato es la transparencia de la persona y en cambio es probablemente la expresión visual que mas cuesta que muestre quien es la persona fotografiada.

En mi familia apareció hace poco tiempo un archivo fotográfico, mas concretamente fotografías de mi bisabuelo Tomás Pérez Lagares, un Gallego de Sada emigrado a Estados Unidos.

Aparecieron una serie de retratos tomados en un estudio de Brooklyn fechados a principio del siglo XX y con su escritura al dorso. Estas fotografías se las hacían los emigrantes en un estudio en el que no solo se encargaban de hacer las fotografías si no que en muchos casos también proveían a estas personas de la indumentaria necesaria para parecer auténticos New Yorkers de clase media-alta.

Estas fotografías eran lo único aparte de las cartas y de alguna llamada al año que mi familia recibía para saber cómo estaba mi bisabuelo.

Todo era ficción pues por lo visto trabajaba en una zapatería en Brooklyn, pero esa capacidad del retrato de alejar de la realidad era tan necesaria para el que emigraba y quería decir que le estaba yendo bien (aunque no fuese del todo cierto) como para sus familias, que probablemente quisiesen creer la mentira.

Aquí se están poniendo en juego muchas otras implicaciones exógenas al proceso del retrato; los factores sociológicos, porque como decíamos anteriormente, la realidad nunca está en la fotografía, la realidad está en todo aquello que “detona” en este caso el retrato. La imagen de uno mismo, la imagen de uno dentro de su sociedad, la imagen entre tus compañeros, el nivel de comodidad con el protagonismo, el conocerse a través de esas imágenes o el re-conocerse a través de esa representación que se está haciendo de ti son otros muchos factores psicológicos que influyen en el retrato.

Otro ejemplo en este caso del colonialismo y su archivo etnográfico visual es el caso de los nativos americanos a finales del siglo XIX. Mientras estos nativos sufrían los asentamientos por medio de la brutalidad en sus tierras de los occidentales llegados a América, una serie de antropólogos implicados en la causa (entre ellos Alice Cunningham Fletcher) creyeron que la única manera de “salvarlos” sería por medio de una “americanización”.⁸⁵

⁸⁵Esta historia nos habla de las implicaciones del investigador con el objeto de estudio, y como de una manera ingenua y a nuestros ojos, ahora etnocéntrica y autoritaria, crearon una categoría de retratos nueva en la que no solo se trata al objeto retratado como pieza de un inventario sino que se desprovee al modelo de sus propias señas identitarias para hacer un “blend” con la sociedad del antropólogo que ha llegado para investigar.

Los nativos americanos eran considerados por la mayoría como reliquias primitivas del pasado destinados a extinguirse, pero las implicaciones de estos Europeo-Americanos hacia el tema, hizo que surgieran en esos años retratos de Cherokees, Cheyennes, Comanches etc... vestidos a la moda y acorde a la época que los americanos-nuevos colonos- traían consigo.

En este caso, la práctica del antropólogo creó una nueva realidad ficcionada que no existía antes, no solo eso, sino que de un modo que podríamos denominar retro-futurista , proyectó visualmente la realidad que concebían como ideal en la que los nativos se desprendían de su cultura y se adaptaban a las costumbres y saberes de los nuevos colonos.

Un caso distinto a los citados anteriormente fue el del cineasta Sol Worth y el antropólogo John Adair (1966) que en su intento por aumentar el grado de responsabilidad de la representación, le dieron a los nativos americanos cámaras ofreciendo una solución al problema de la asimetría de poder en la transacción fotográfica. De esta manera, otorgándoles poder, compensaban la relación del autor y el modelo.

Esta película se tituló: "Through Navajo Eyes"⁸⁶.

⁸⁶ Esta película fue hecha en colaboración con un grupo de seis Navajos en Pine Springs, Arizona en 1966. Trataron solo de acercarlos la posibilidad de filmar pero sin ninguna instrucción estética, el resultado son 7 filmaciones realizadas por sus protagonistas que presentaban un punto de vista distinto a los que conocíamos anteriormente.

Volviendo a las palabras iniciales que apunté de Grosser (1956) donde hablaba del espacio entre modelo y pintor y las implicaciones psicológicas que se derivan en el proceso creativo, quisiera afirmar que tanto ese espacio como las implicaciones psicológicas son los protagonistas del retrato. El proceso necesita ser explicado porque existen factores innumerables que definen las imágenes; ya que la cualidad de “veraz” hemos determinado que existe de una manera ambigua y subjetiva en el retrato, deben detallarse aquellos procesos de observación que detonaron la presencia de esta cámara y los elementos que influyeron, así como el contexto y las especificidades psicológicas del mismo.

3 (4.3) TÉCNICAS ANTROPOLÓGICAS APLICADAS A LA FOTOGRAFÍA ARTÍSTICA SEGÚN CATEGORÍAS PROPIAS DE LA ETNOGRAFÍA Y LA SOCIOLOGÍA.

Una vez familiarizada con el lenguaje antropológico y los procesos de recopilación de datos, seleccioné una serie de técnicas que consideraba apropiadas y útiles para aplicar a mi proceso fotográfico con estas mujeres.

Estas técnicas, a pesar de haber recibido nombres desde las disciplinas de la sociología y la antropología, se desvelaron como procesos empleados por fotógrafos-retratistas que en algún momento del desarrollo de la toma de un retrato tuvieron que haber utilizado.

El empleo de estas técnicas me llevaba a poder analizar también una serie de resultados y hacía que el nivel de implicación con el sujeto observado subiese, pudiendo interiorizar y entender más detalles sobre la identidad de estas mujeres. Salieron a la luz esas cualidades invisibles de las que ya he podido hablar que tanto costaba representar visualmente pero que se mostraban como imprescindibles.

A continuación describo esas técnicas que fueron aplicadas en el proceso fotográfico:

-Relatos de vida.

Las historias de vida requieren oír a otras personas e interpretar sus experiencias para así construir su identidad. Estos relatos permiten describir las circunstancias de sus vidas y les da la oportunidad de presentarse a ellas

mismas de la manera que ellas quieren que se cuenten.

Las charlas y las entrevistas que mantuve con estas mujeres me permitieron ahondar en el caso y describir desde sus propias palabras la situación del pasado y el presente del marisqueo y palpar cómo vivieron desde dentro su transformación como colectivo.

Dejar que cada una retrocediese en el tiempo suponía entender desde lo mas profundo cuáles eran las circunstancias y los motivos que las llevaron a realizar este trabajo. Ellas eran las que contaban la historia desde el punto en sus vidas que consideraban relevante.

-Entrevistas en profundidad

La entrevista en profundidad o, como algunos investigadores la denominan: “el estudio de caso”, es la entrevista que se realiza entre un entrevistador y un informante con el objeto de obtener información sobre la vida, en general, o sobre un tema, proceso o experiencia concreta de una persona. A través de la entrevista en profundidad, el entrevistador quiere conocer lo que es importante y significativo para el entrevistado; llegar a comprender como ve, clasifica e interpreta su mundo en general o algún ámbito o tema que interesa para la investigación, en particular.

La intimidad y complicidad que exige la entrevista en profundidad se romperían si ésta se realizara con más de un entrevistador ya que tanto el nivel de dependencia-sumisión como el de inseguridad se acentuarían, siendo un obstáculo para crear un clima de confianza que permita la obtención de respuestas válidas. (Ruiz Olabuenaga,1996, p.171)

Estas entrevistas tenían lugar en el mar, en casas, en cafeterías, en el punto de control y se registraban con una grabadora (por supuesto, con el permiso de las entrevistadas).

Existía un protocolo de preguntas que se modificaba en base a la información que ellas estaban interesadas en dar.

Como pude contar en apartados anteriores, existían preguntas que tuvieron que irse modificando al no encontrar respuestas directas a cuestiones como la presencia mayoritaria de mujeres en el marisqueo a pie.

Insistía en entender cuándo recordaban que habían mariscado por primera vez, cómo había sido el aprendizaje y los motivos por los que desempeñaban este trabajo.

-Observación participante

Marshall y Rossman (1989)⁸⁷ explican este tipo de observación como una descripción sistemática de eventos, comportamientos y artefactos en el escenario social elegido para ser estudiado. Las observaciones facultan al observador a describir situaciones usando los cinco sentidos, proporcionando una fotografía escrita de la situación en estudio.

La observación participante es el proceso que faculta a los investigadores a aprender acerca de las actividades de las personas en estudio en su escenario natural a través de la observación y participando en sus actividades.

Según DeWalt & DeWalt (1998), la observación participante debe tener una actitud abierta y libre de prejuicios y siempre mostrando respeto e interés sobre los otros. Sin miedo a cometer errores y sobre todo: Estas dispuesto a adaptarse a lo inesperado

⁸⁷ En: *Designing Qualitative Research*

-Antropología visual

En el apartado dedicado al estado actual de la antropología visual, creo que se dejaron claras las dificultades de circunscribir la antropología visual a un campo o una definición específicas.

Ya sea desde un uso académico o artístico, la antropología visual requiere necesariamente de un soporte no textual (imágenes) que de una manera u otra contribuyan potencialmente a un proceso de intervención social, de conocimiento a cerca de un área específica de la antropología y también ayude a desarrollar nuevos métodos de conocimiento a través de la imagen. La antropología visual posibilita el conocimiento desde tres perspectivas distintas: El estudio de aspectos visuales de nuestra cultura, el uso de métodos visuales y la producción de representaciones visuales.

-Etnografía sensorial:

La labor de análisis realizada por Le Breton o Corraze sobre el valor de la presencia de los sentidos en la recolección de datos como culturalmente significativa, fue vital. La etnografía sensorial, como una corriente de la antropología, defiende la importancia de una atención reflexiva a lo sensorial. Manuales como los de Sarah Pink (2009)⁸⁸, también señalaban la medida en que este método de recolección de datos se aproximaba a los procesos creativos en las artes visuales. Los métodos que se exponían y se detallaban recordaban a los procesos creativos por los que pasan los artistas a la hora de crear una obra; especialmente en video y fotografía.

⁸⁸ En su libro: *Doing Sensory Ethnography*

3 (4.4) LA DIMENSIÓN INVISIBLE DE LA OBSERVACIÓN:

Lo que uno decide mostrar u omite en fotografía, es en sí mismo información y va cargado de un contenido que casi se podría describir como político. El registro diario de la vida de estas mujeres o mejor dicho, la decisión de marginar solo un momento de sus vidas, que era el laboral, fue una decisión que tuvo que hacerse conscientemente.

Existen factores que determinan un estado llamemos “alternativo” en la toma de fotografías en este proyecto: Los sentidos en desuso en la observación participante y la fotografía, la co-autoría a través de la escucha e implicación de las protagonistas de la investigación, la capitulación del estudio a través del feedback de las modelos, la espera como base del retrato, el espacio y las implicaciones psicológicas, las transformaciones tanto del observador como del observado, la deuda como motivador de las conclusiones del estudio...

Todos estos factores llevaron a un método empírico que tenía como objetivo mostrar a través de retratos la identidad de este colectivo de mujeres tanto en su individualidad como dentro de su grupo.

Lo que sucedió también a lo largo de esos días y esas tardes y de lo que hablaremos en mas detalle en un apartado futuro acerca de la mariscadora y su imagen, fue la apertura hacia una dimensión invisible a los ojos: La percepción.

El interés sobre lo invisible fue algo que se llevaba escrito en un *post-it* cerebral pero que no dependía de forzar una espontaneidad, llegaría él solo tras horas y horas de observación y escucha.

El comportamiento, las relaciones de los grupos, la influencia del entorno en estas mujeres..., todo esto se le escapaba a la fotografía, se convertía en un instrumento que en vez de registrar, exigía un pensamiento abstracto. Incluso la ciencia moderna es consciente de las implicaciones del hecho de que toda observación es intervención.⁸⁹

A través de la etnografía sensorial, se habilitó un *tercer ojo* que captaba pero no sabía como capturar lo invisible. El verdadero reto surgió cuando se comenzó a asimilar a diario ciertas secuencias en el comportamiento de sus protagonistas. La espera, la impaciencia, la fortaleza, el cansancio; no físico sino psicológico de algunas mariscadoras, el miedo a la jubilación como pérdida de la propia identidad, las diferencias entre aquéllas que venían de familia marinera y las que no, las rivalidades, las envidias, la competencia, la libertad, la astucia, la desconfianza, la rebeldía ante los métodos de control... todos estos factores determinaban el carácter de estas mujeres y de ello se hablará en otro apartado.

Llegado a este punto del proceso, preocupaba captar todas esas *invisibilidades* que se presentaron como lo mas interesante del estudio. A lo invisible tan solo se puede llegar a través de los sentidos, olvidando modelos polarizados como “lo objetivo” y “lo subjetivo” e integrando estas categorías en una sola.

⁸⁹Físicos cuánticos han probado cómo el entorno puede afectar los resultados de una investigación, y que el simple acto de llevar a cabo un experimento puede afectar la situación que se está observando.

La Mar Cuervo recién aterrizada en Cambados escribía en su diario de campo (12-11-2012):

“Hay discrepancias entre las generaciones que se encuentran trabajando actualmente. Lo correcto y lo no correcto : las que se acogen a la ley y las reticentes/ las que han asimilado la norma como beneficio global y a largo plazo (sostenibilidad) y las que asumen la norma simplemente por no ver perjudicado su permiso de extracción)”

Y pasados tan solo dos días (14-11-2012):

“...cada vez que una mujer en un grupo dice que se llevan bien siempre hay alguna que suelta un “bueno...”, es esta ausencia de hablar mas de este tema el que me lleva a preguntarme las diferencias que no se muestran y las disparidades que hacen de este colectivo un grupo heterogéneo , quiero llegar mas al fondo de esta cuestión.”

El artista Antony Gormley discutía ya en 1988 acerca de la obsesión histórica del hombre desde la ilustración de controlar, de entender el mundo como un objeto ahí fuera del que teníamos que alejarnos y distanciarnos para poder alcanzar un conocimiento. La obra de Gormley observa el cuerpo como el lugar en el que experimentar todo directamente utilizándolo como un “objeto encontrado”. Su obra trata de encontrar un recipiente para todas esas sensaciones y sentimientos contrariamente al racionalismo objetivo.

Gormley estudió antropología pero criticó esas posturas que instaban a los antropólogos a no sucumbir ante los encantos del arte.

Su exposición *Blind Light* en la Hayward Gallery⁹⁰ en el 2007 provocó reacciones en el espectador al verse convertido en el solo contenedor de la experiencia expositiva. La subjetividad y la individualidad eran los detonantes de todas sus obras, pero no por parte del artista que las produjo si no por parte de nosotros como espectadores.

El caso de Gormley lo empleo como ejemplo para hablar de los límites y las posibilidades de representación tanto en el arte como en la antropología cuando tratamos aspectos invisibles.

Existen limitaciones a la hora de hacer visible lo que solo sentimos y se me planteaba una cuestión: ¿Cómo un artista trata de incorporar metodologías del campo de la antropología y en cambio los antropólogos no exploran ideas en los procesos artísticos para tratar de representar todas esas anotaciones que han podido sentir pero no apuntar?

Schneider y Wright (2006) ya argumentaban que existían una serie de restricciones en la antropología hacia nuevas formas de expresiones visuales. También apuntaban la necesidad de superar esa validación al texto por encima de nuevas prácticas en el arte contemporáneo.

Parece que la dicotomía entre sentir y ciencia sigue en debate y nos lleva a una larga serie de divisiones que no dejan florecer las relaciones entre arte y antropología.

⁹⁰ Y en las azoteas de los edificios de Londres.

3 (4.5) INVESTIGACIÓN FEMINISTA EN EL ARTE:

Dado que esta investigación se centra en un grupo de mujeres y es realizada por una mujer, no debería extrañar la intención de suscribirla voluntariamente dentro de la perspectiva feminista.

La investigación feminista, en si misma, es considerada una metodología tanto en las ciencias sociales como en las humanidades. Uno podría estar de acuerdo con la afirmación de que el arte feminista desde su comienzo tomó prestadas metodologías ya existentes en el contexto de la investigación humanística y social.

Mi trabajo ha ido siempre de la mano de la presencia de la mujer en la sociedad, sus luchas por la igualdad y las cualidades a las que no hay ni que renunciar ni suprimir para encontrar un equilibrio justo. Las preocupaciones políticas de las artistas feministas no son exclusivas del arte feminista: están preocupadas con el porqué de la inequidad entre hombres y mujeres y con investigar los motivos principales de la dominación masculina sobre la sociedad y la cultura.

La principal motivación que hizo convertir lo que era un proyecto fotográfico anecdótico en la presente tesis, fue observar durante esa primera visita a Cambados la brecha tan grande que existía en el rol y la presencia de la mujer en el mar y cómo a pesar de todos los cambios que habían vivido estas mujeres a lo largo de sus vidas, seguía sin haber una participación equitativa en las labores en el mar.

Antifémína (1977), libro escrito por María Aurelia Capmany y con imágenes de la fotógrafa Colita, ya supo magistralmente hermanar imágenes y texto ganando la categoría de obra de arte. En este libro se hacía un trabajo de campo de la vida de la mujer en España en esa época, subrayando las cualidades de las mujeres y la manera en que se sentían intrusas en el mundo del trabajo. Este trabajo estaba documentado visualmente con imágenes llenas de fuerza que armonizaban perfectamente con los textos que las acompañaban.

Esta obra de marcado carácter feminista, era similar al trabajo que había venido a hacer allí: Tenía la intención de mostrar el carácter de estas mujeres, sus conquistas, sus luchas aún abiertas y valorar a que motivos respondía esa segregación del trabajo en la industria pesquera.

Dar visibilidad a estudios específicos de género facilita dar a conocer esos desequilibrios en la sociedad que siguen respondiendo exclusivamente a cuestiones de sexo.

Las artistas feministas tratan cuestiones de la liberación de la mujer usando métodos cualitativos y cuantitativos de las ciencias y las humanidades y aplicándolos en sus prácticas artísticas.

A pesar de que el arte feminista nació hace mas de medio siglo, no existen estudios sustanciales que hablen de los métodos de investigación feministas y que sientan las bases de un pensamiento específico.

Así como se habló previamente de las estrategias de negociación en fotografía cuando una mujer es la que retrata y son mujeres las modelos, existen especificidades asociadas a un estilo de producción que comparte un método de investigación similar, caracterizado (por nombrar alguna de las cualidades)

por haber sido de los movimientos pioneros en emplear el arte como un promotor de cambio social.

¿Qué es el arte feminista en términos de procesos de producción artística?

¿Que requisitos hacen una investigación feminista?

Una definición minimalista dada por Henrietta L. Moore (1991), identificaría el feminismo con “la toma de conciencia de la opresión y de la explotación de la mujer en el trabajo, en el hogar y en la sociedad, así como con la iniciativa política deliberada tomada por las mujeres para rectificar esta situación”.

No es feminista aquel que reclama como propios o como poseedor de un “copyright” los problemas que afectan a las mujeres, pero si que puede tener en común compartir ciertas ideas, prácticas y una historia. El feminismo es un campo de trabajo, pero no puede reclamar a la mujer como de su “dominio”.

Patti Alter (1991) reflexiona también a cerca de lo que es investigación feminista, esclareciendo que el centro de esa investigación es la construcción social de género como un principio de organización que arbitrariamente condiciona nuestras vidas.

El arte feminista fue probablemente el movimiento artístico mas importante desde la segunda guerra mundial y distintas olas le siguieron desde los 60, pero esto sería un apartado distinto a ilustrar con la historia de mujeres como Judy Chicago, Nancy Spero, Hannah Wilke etc..., que abrieron una brecha en el mundo del arte y dejaron atrás el mutismo.

Lo que interesa⁹¹, son esas características comunes en la producción de arte feminista y la manera en que el proceso de producción que he definido a lo

⁹¹ Y con ello justifico la presencia de un apartado específico que habla del proceso de producción desde una perspectiva feminista.

largo de los apartados anteriores podría encuadrarse en esta categoría artística.

Creo relevante aportar ciertas características comunes a la definición y parámetros de este movimiento que es el arte feminista.

Es posible que de una manera inconsciente haya enumerado ya algunas durante estos apartados previos, pero como decía al principio, no existen muchas publicaciones que reúnen una serie de criterios de las obras que se acogen a esta categoría. Es mas, sigue siendo la gran olvidada a pesar de que muchas artistas en el pasado y en el presente producen obra que se califica de feminista.

La revista ArtPulse publicaba un número en el verano del 2012 bajo el título *Art and Feminism donde* señalaba una serie de cualidades comunes en el proceso productivo entre las artistas que integraban el ejemplar.

De este número, y del documental *Women Art Revolution* sustraje una serie de cualidades que caracterizan el trabajo de estas artistas y en las que en cierta medida encuadro mi obra y el proceso con el que elaboré esta serie de retratos y que han servido para respaldar ideas e hipótesis en esta tesis.

Muchas de estas características son comunes a otras prácticas artísticas, pero este listado aún algunas específicas a la práctica feminista en el arte. Esta serie de cualidades describen un estilo único con lenguaje propio del que se sigue hablando poco.

Estas cualidades y temas recurrentes son los siguientes:

- Acortar la distancia entre el contenido y la práctica artística.
- Temas que afligen a la mujer.
- El cuerpo como instrumento no solo como tema.
- La lucha por la liberación de la mujer.
- Compromiso socio-político.

- Interés en el punto en el que la exploración personal y el cambio social se cruzan.
- Hacer claros y visibles los mensajes que preocupan a sus autoras.
- Valorar la individualidad y hacer eco de ella a través de experiencias personales.
- Lo personal es político (y lo político personal).
- La justicia social con independencia de géneros.
- Crítica de-construccionista.
- Revisionismo histórico.
- Nociones de representación.

Cuando encontré esta serie de definiciones que describían el trabajo de otras artistas, pude ver que tanto mi práctica artística como el punto de vista que adopté al producir esta obra, compartían consciente o inconscientemente unas características en común.

Independientemente de mi género, consideré necesario dar voz a un colectivo caracterizado por su relación con la naturaleza, y con una sociedad donde el papel que juegan es vital y donde su bagaje ha sido actualizado en un mundo cambiante.

El bloque de la tesis que presento a continuación, está dedicado a detallar esta serie de peculiaridades y la manera en que se pueden hacer visibles y ver representadas en la identidad de estas mujeres.

4 IMAGEN E IDENTIDAD FEMENINA: SUS CONTRADICCIONES Y SUS VARIABLES.

El trabajo en este momento tiene una dimensión simbólica y social que trasciende a su instrumentalidad. Es el trabajo el que marca, en gran parte, nuestra posición y relaciones sociales, aproximando un gran componente de nuestra propia identidad. La imagen del marisqueo como la típica actividad de gente necesitada o conflictiva se vió transformada (...) se convirtió en una actividad prestigiosa y reputada, que prestigia a quien la ejerce. (Marugán, 2004, p.31)

Lo fundamentalmente importante de los motivos que me llevaron a querer analizar la identidad de estas mariscadoras fue la doble discriminación que históricamente vivieron; como mujeres que se veían como simples subsidiarias del trabajo de sus maridos y como trabajadoras de un sector masculinizado.

Ambos motivos, favorecieron el hecho de que durante muchos años y hasta hace poco se las identificase más como amas de casa que se dedicaban a “sus labores” que como mariscadoras propiamente dicho.

Esas valoraciones, reforzadas por un apoyo nulo del estado por modificar esta posición, supuso que hasta relativamente poco tiempo no existiese una identidad propia de la mariscadora mas allá de lo que suponía algo relativo directamente al hogar y las responsabilidades de una mujer de su casa.

Ese territorio no definido tuvo que esperar a la profesionalización del marisqueo para observar esa metamorfosis en la imagen y autovaloración de estas mujeres.

Ayudó mucho entender las dificultades de estas mujeres por encontrar una separación tajante entre trabajo y vida cotidiana.

La transición que vivió el marisqueo desde su clandestinidad hasta su oficialización es la pieza clave a la hora de analizar la imagen de la mariscadora desde un punto de vista histórico y desde una perspectiva actual. Fue esa transición la que las dotó de una identidad nueva tanto propia como social.

El proceso en los retratos que viví con estas mujeres favoreció la auto-interpretación de su imagen. A través de la colaboración y la co-autoría de las imágenes, con la exposición y la posterior publicación del libro observaron desde fuera su imagen y también analizaron la valía de su trabajo.

El interés y la admiración por lo que haces, siempre provoca una subida de autoestima y creo que estos factores también afectaron directamente a la identidad de este grupo de mujeres.

Como decía anteriormente Marugán, el proceso de dar prestigio a un trabajo se ve inmediatamente reflejado en la imagen a nivel social y a nivel individual de las personas que lo realizan. Oficializar el trabajo era un primer paso para que estas mujeres pasasen de un estado de casi anonimato a ser reconocidas y valoradas por su comunidad, y eso desencadenó una serie de reacciones en la autoestima y la imagen de estas mujeres. Conocieron sus derechos, sus obligaciones, cobraron conciencia por conocer lo que las hacía especiales y eso las hizo mas dueñas de su profesión y ganaron en orgullo de ser unas profesionales en su campo.

La visibilidad favorece poner en conocimiento de un público mayor el carácter propio de las personas que desempeñan un trabajo, no solo mostrándolo si no también inspirando a futuras generaciones y cambiando una imagen que puede estar devaluada otorgándole un prestigio merecido.

Las impresiones iniciales que provocaban estas mujeres tenían su raíz en una serie de factores de carácter localista e histórico, comencé los primeros días a mi llegada a anotar todas estas impresiones y a adjuntar adjetivos que como grupo me parecía que compartían. Mas adelante me di cuenta del valor de la individualidad para estas mujeres y ahí fue cuando decidí que el retrato era imprescindible para disociar a cada uno de sus elementos pues cada una de ellas tenían una identidad propia que les costaba mucho fundir en el concepto de colectividad.

Un 12 de Noviembre de 2012 escribía en mi diario de campo:

Me pregunto: ¿Habrá una identidad grupal real?, ¿Habrá una conciencia de grupo dentro de la mayoría masculina de su sector?, ¿Qué cosas son asumidas y que cosas asimiladas con el tiempo? (...) Me encuentro con dos paradojas: La de la envidia y la solidaridad y la de la individualidad dentro del colectivismo .¿O ambas cosas vienen de la mano?

Muchas mas preguntas empezaban a surgir cuando estaba rodeada de estas mujeres que hacían que cuestionara el propio significado de la palabra identidad y sus múltiples y variables categorías.

¿Es identidad una suma de parámetros visuales que nos llevan a agrupar a ciertas personas bajo una misma categoría?, ¿Son la mirada de uno mismo o la mirada del otro?, ¿Creamos nuestra identidad , nos es impuesta o nuestra identidad solo existe bajo la mirada del otro?, ¿Es nuestra identidad fruto exclusivamente de un contexto?, ¿Se modela la identidad colectiva a base de la observación de lo próximo?, ¿Es fruto de una cultura propia del lugar que se habita?, ¿ Hay identidades que se imponen?, ¿E identidades que por su fuerza son mas “contagiosas”? y ¿a que puede responder este “contagio”?

En un caso en el que las mujeres trabajan solas, sin la presencia de hombres, ¿hay un *ginocentrismo*⁹² o una obviedad en la perspectiva del que viene a observar?.

Cuando trataba de aplicar métodos de la antropología y la etnografía a mi trabajo fotográfico, me preocupaba estar haciendo un uso erróneo, hasta que me di cuenta de que quizá justamente esa ausencia de esquemas discursivos hacia sesgar de distinta manera mi trabajo, pero no un sesgo necesariamente negativo o positivo sino simplemente propio.

No creo que nadie esté libre de cierta subjetividad a la hora de observar, y consideré oportuno registrar de una manera obvia esos sesgos y mostrar la evolución y modificación de mi punto de vista a través de las imágenes que fui tomando.

Henrietta L. Moore (1991) en su libro *Antropología y feminismo*, debate a cerca de la presencia histórica de la mujer en antropología social; la atención que se le prestaba solía ser exclusivamente por temas relacionados con la familia y el matrimonio. El problema no era que no se hablase de la mujer, si no que su representación no era acertada. Así en los 70 nació la antropología de la mujer para explicar cómo habían sido estos datos y cómo el androcentrismo había deformado los trabajos de campo.

Considerar que solo los varones de una sociedad son los depositarios de los saberes de una cultura fue uno de los errores históricos de la etnografía.

⁹²Es la práctica, consciente o no, de adoptar un punto de vista femenino como visión personal del mundo.

Ante la ausencia⁹³ de hombres en el contexto del marisqueo a pie en Cambados, ¿se podría categorizar como de *ginocéntrico* mi estudio?.

Me preguntaba continuamente cómo observar cuestiones de género cuando tan solo estás rodeada de mujeres y la presencia del hombre no existe en ninguno de los momentos de su vida laboral diaria.

Pero, ¿era quizá invisible esa presencia?. ¿Existía aún lo que Broullón (2011) apuntaba como “capitalismo patriarcal”?⁹⁴ (p.73).

Aún sigo recordando la descripción que a mi parecer estaba errada de *A Despensa de Area* en la que no se apostaba por el futuro del marisqueo y se definía a estas mujeres como “analfabetas funcionales”.

Una descripción equivocada puede provocar la creación de una imagen de grupo absolutamente negativa que no colabora a dar visibilidad sino que esa visibilidad deja a un colectivo en constante cambio y evolución deslucido.

Esta falta de visibilidad, esta falta de voz, me llevó hasta la teoría de los grupos silenciados de Ardener (1975) donde desarrollaba una serie de hipótesis basándose la asunción inicial de tres premisas:

-Que las mujeres y los hombres perciben el mundo de maneras diferentes pues sus experiencias perceptivas han sido diferentes (como resultado de que hombres y mujeres han desarrollado tareas distintas en la sociedad).

-Los hombres hacen uso de su poder en la esfera política, perpetuando ese poder y suprimiendo las ideas de la mujer no ayudando a que ganen una aceptación pública.

⁹³Insisto que de un grupo de 230 mujeres en el 2013 había cinco hombres mariscando.

⁹⁴ En el artículo: La política sexual y la segregación ocupacional en las sociedades pesqueras. Dentro de: *Revista De Estudios Feministas*.

-Las mujeres finalmente deben reconvertir sus ideas y experiencias únicas al lenguaje masculino para ser escuchadas.

Estos tres supuestos de Ardener le llevan a desarrollar una serie de hipótesis sobre la comunicación de las mujeres:

-Las mujeres tienen mas dificultades para que se les permita hablar que los hombres.

-Las mujeres entienden mejor lo que los hombres quieren decir que los hombres lo que las mujeres quieren decir.

-Las mujeres se comunican entre ellas empleando medios que no son aceptados por los hombres-comunicadores dominantes.

-Las mujeres están menos satisfechas con la comunicación de lo que están los hombres.

-Las mujeres no suelen crear nuevas palabras, pero en ocasiones lo hacen con el fin de crear significados específicos para las mujeres.

Esta teoría no sienta sus bases en diferencias biológicas, en cambio dice que los hombres están en riesgo de perder su posición dominante si escuchan a las mujeres, incorporan sus experiencias en el lenguaje y permiten a las mujeres ser compañeras en la creación y el uso del lenguaje.

Estos supuestos me parecieron relevantes a la hora de observar a estas mujeres y de evaluar el caso de las mariscadoras que en su día a día no experimentan la presencia del hombre.

La identidad de estas mujeres se ha visto históricamente muy ligada a la teoría que expone Ardener: Mientras ellas componen un grupo mayoritariamente femenino, en su sociedad permanecían silenciadas por desarrollar su actividad en un contexto masculino.

Los hombres quizá muestren una imagen mas articulada, pero eso puede ser por el hecho de que ese lenguaje se da entre semejantes.

Las herramientas analíticas y conceptuales disponibles no permiten que el antropólogo oiga ni entienda el punto de vista de las mujeres. No es que las mujeres permanezcan en silencio; es sencillamente que no logran ser oídas. (Moore, 1991, p.16)

Con esta explicación, observé cómo en el caso que me ocupó en Cambados, se pudo ver influenciado mi punto de vista por el simple hecho de compartir género con estas mujeres.

Pude ir trazando cierta metodología basándome en ciertas *ventajas* por ser semejantes y basadas en muchos casos en la empatía y un lenguaje compartido. Ciertamente es que este proceso no fue en absoluto inmediato; las mujeres no fueron necesariamente mas abiertas a mi observación por el hecho de ser yo mujer, pero esto evolucionó hasta llegar a unos códigos de comunicación y conducta específicos entre ellas y yo.

Ese silencio o invisibilidad de los que nos hablan Ardener y Moore pasaban a ser cuidados e interesantes para mí.

Aunque susceptibles de ser invisibles o no escuchados, ya no eran un “grupo silenciado” si no que día tras día me interesaba especialmente en recrear contextos y atmósferas entre nosotras que sirviesen para amplificar todos esos pequeños matices.

Aún hoy me cuestiono los matices diferentes que habría tenido esta investigación si hubiese sido un hombre, los lenguajes que se habrían creado o hasta donde habría podido intimar con ellas y generar una serie de nuevas palabras y nuevos sistemas de comunicación entre nosotras.

También a día de hoy sigo observando como siguen siendo en su mayoría mujeres las que dotan a esos grupos silenciados de voz, quizá por escuchar esas voces o quizá por entender mejor su lenguaje.

4 (1) IDENTIDAD, REPRESENTACIÓN E IMAGEN: CONJETURAS A CERCA DEL SIGNIFICADO DE IDENTIDAD

“Hemos de reconocer, para empezar, que las imágenes fotográficas son parte de un combate ideológico.” (Rosler, 2007, p.207)

En el apartado que nos ocupa ahora, centrado en la imagen e identidad femeninas, cabe subrayar la ambigüedad del significado de identidad debida a las diversas valoraciones que se hace de la propia palabra. Existen definiciones que deben ser reflejadas antes de seguir analizando este concepto.

Fue alrededor de principios de los 60 cuando ese término empezó a emplearse en las ciencias sociales, la noción de *identificación* se trasladó de su contexto psicoanalítico (Freud) y se asoció al concepto de *etnicidad*.

Identidad se convirtió entonces en una categoría práctica y analítica. Desde la experiencia (práctica), se emplea para tener conciencia de nosotros mismos, nuestras actividades, en qué nos diferenciamos, con quienes compartimos, o cómo nos parecemos a otros.

El significado de Identidad depende principalmente del contexto en el que se usa y la tradición teórica de la cual deriva la propia pregunta a cerca de su significado. Los motivos principales de esta ambigüedad son varios:

Puede entenderse como un modo de conocerse a uno mismo, para designar similitudes entre personas o a través del tiempo, para enfatizar el conocimiento y solidaridad de un grupo..., estos usos de identidad no es que sean heterogéneos, es que apuntan a direcciones absolutamente diferentes en las que tanto la similitud o la lucha contra la similitud son los parámetros que definen una misma palabra.

Por consiguiente, la definición de identidad carga en sí misma un peso contradictorio y ambiguo; puede significar demasiado o demasiado poco según se analice.

Según Brubaker y Cooper (2000) en su obra: *Beyond Identity. Theory and Society*, existen fuertes concepciones del significado de identidad como algo que todos tenemos o estamos en busca de, algo que todos los grupos tienen o deberían tener, identidad puede ser algo que todos tenemos incluso sin darnos cuenta y también nociones de identidad como identidades colectivas que implican homogeneidad y por consiguiente potencian especialmente el sentimiento de *dentro y fuera*.

Todas estas diversas concepciones del mismo término llevan a una serie de problemas que (entre otras cosas) pueden potenciar ideas como la de clase.

En contraposición, también existen unas ideas más “débiles” del concepto que llevan una serie de problemas asociados. Estas concepciones, definen identidad como múltiple, inestable, en constante cambio, contingente, fragmentada, construida o negociada.

También existe una definición que explica que la propia palabra implica al menos cierta cantidad de similitud a lo largo del tiempo, algo que permanece idéntico e inalterado mientras todo alrededor se modifica. Estas definiciones “débiles” de identidad, son probablemente tan maleables y flexibles que nos dejan incapaces de desarrollar un estudio analítico del término.

Gilberto Giménez (2004) plantea que “los conceptos de cultura e identidad son conceptos estrechamente interrelacionados e indisociables en sociología y antropología. En efecto, nuestra identidad sólo puede consistir en la apropiación distintiva de ciertos repertorios culturales.” (p.1)

Estos puntos de vista tan distintos a cerca de un mismo concepto, llevaron a plantearme una vez más si existía una identidad real de la mariscadora o si quizá esas identidades tanto individuales como colectivas dependían directamente de dimensiones temporales, espaciales y de relación entre ellas.

Tracé un diagrama en el que diferenciaba claramente la identidad de la mariscadora a través del tiempo y la manera en que los factores externos que las llevaba de “agentes libres” a una agrupación y una profesionalización pudieron cambiar la concepción que ellas tenían de ellas mismas y por consiguiente su identidad. Cómo ellas se iban conociendo e identificando con el paso del tiempo, contemplando todas las variables contextuales que existieron a lo largo de los años, fue el único concepto que podemos considerar como fijo.

El cambio es el único parámetro fijo en el análisis de este grupo de mujeres y de cada una de ellas en su individualidad.

4 (2) LA “AGRUPACIÓN” Y LA “COMPAÑÍA”. IDENTIDAD Y COMUNIDAD.

Nuestra identidad como individuos se ve, cuando menos, marcada por el desarrollo de la misma dentro de la sociedad y el entorno que nos rodea.

La manera en que nos relacionamos con nuestro entorno inmediato provoca una serie de modificaciones en nuestra persona que afectan inmediatamente a nuestra identidad.

Existen una serie de factores en el presente de cada individuo y en el pasado que arrastra la comunidad en la que crece, que determinan de manera directa los cambios que se producirán en su identidad y consecuentemente en la comunidad de la que forma parte.

A continuación, explico una serie de factores que determiné que afectaban directamente la identidad e idea de identidad tanto a nivel individual como colectivo que pude observar conviviendo con esta comunidad de mujeres.

4 (2.1) FACTORES DE COHESIÓN Y SEPARACIÓN. IDENTIDADES INDIVIDUALES Y COLECTIVAS.

Los cambios sociales que se sucedieron en Cambados tras la oficialización del marisqueo, trajeron consigo cierta resistencia por parte de un sector de la asociación que temían el cambio. Pero ese miedo no era simplemente al cambio de una rutina o de qué manera iba a influir en sus ingresos y sus libertades, era un miedo a perder su identidad. Ahí radicaba el conflicto y todas esas actitudes de defensa e incluso ataque hacia la presidenta de la asociación (Isabel Pérez) que trataba de llevar a cabo esa transición.

La identidad es algo flexible, múltiple y construido socialmente; las mariscadoras en ese momento se disociaron en aquellas que estaban dispuestas a cambiar su identidad por la nueva que estaba en ese momento *reinventándose* y aquellas que se resistieron (y muchas a día de hoy siguen resistiéndose) ante el miedo de perder las señas de identidad propias.

Todo conflicto lleva a buscar nuevas formas de identidad, nuevas formas de unidad y en aquellos años no todas estas mujeres estaban viendo claro los beneficios de ese conflicto inicial si no que lo veían como un estado de incertidumbre en el que no querían quedarse.

Barth (1976) definía las identidades por sus fronteras y que dichas fronteras se definen por marcadores culturales, pero dichos marcadores culturales, pueden variar con el tiempo y nunca son la expresión simple de una cultura preexistente supuestamente heredada en forma intacta de los ancestros.

El problema que tuvieron muchas de estas mujeres fue asumir la manera en que esos marcadores culturales estaban siendo modificados desde su propia raíz.

Habermas (1987) habla de la identidad como algo que se forma en base a nuestras relaciones de interacción social. La identidad individual de cada una de estas mujeres, se construía por una serie de factores determinantes como eran los estilos de vida de cada una de ellas, la red personal de relaciones íntimas, las propias cualidades personales y por su historia de vida particular.

En cierta medida, nuestra identidad puede estar construida por los otros que nos observan, pero gran parte de la tarea de construir nuestra propia identidad es el proceso de reconocerse a uno mismo. Existen unos valores que son dados y que no escogemos; cada individuo nace en una familia particular, una comunidad, una cultura concreta..., sin el poder de elección sobre estos temas. La identidad en cualquier caso se construye alrededor de estos parámetros y en ese proceso desarrolla una identidad mas autónoma; una identidad relativamente independiente de la familia o la posición social. La identidad no es dada, debe ser creada.

Pero hablemos de la construcción de identidades colectivas; según Melucci (2001)⁹⁵, la identidad colectiva se concibe a través de un conjunto de prácticas sociales que:

- a) Involucran simultáneamente a cierto número de individuos o de grupos.
- b) Exhiben características morfológicas similares en el espacio y el tiempo.
- c) Implican un campo de relaciones sociales.

⁹⁵ En: *Challenging codes. Collective Act in the information age.*

Cuando se habló de la mariscadora a pie y su vida al comienzo de la tesis, se definieron ciertos subgrupos dentro de la agrupación de mariscadoras que se autodenominaban “compañías”, esos grupos que se definían por una serie de características en común que constituían una identidad grupal sólida dentro de la versatilidad del total de las mariscadoras, son en sí mismos una identidad grupal que no tiene mucho que ver con la de la agrupación en general.

Cierto es que por mucho que trataba de buscar una identidad grupal, se me despertaba un sentimiento de lucha contra esa obsesión que yo misma estaba desarrollando por encontrar una serie de parámetros que homogeneizase a este grupo a base de disolver sus individualidades.

Era posible que las mariscadoras compartiesen unas cualidades básicas que las uniese durante el tiempo que eran “compañeras de trabajo” y las volviese a unir (o desunir) cuando surgía un conflicto que las afectase a ellas como grupo. Pero en lo que a identidad grupal se refiere, volvíamos al modelo urbanístico del rural gallego del que hablé anteriormente como metáfora del desacuerdo donde la única seña identitaria de cohesión era justamente ese desacuerdo y esas discrepancias identitarias.

El fin era hacer visibles unas cualidades identitarias compartidas, ya fuese por la manera que tenían de transportar la almeja a la orilla, por los instrumentos empleados para la extracción o incluso por los vínculos familiares que las hacía compartir rasgos físicos parecidos.

Como ilustra el diagrama mostrado a continuación, traté de establecer unos grupos y subgrupos determinados por la asimilación de identidades de cada mariscadora, del grupo y la observación de estas identidades por su comunidad.

Llegué analizando desde lo mas estereotípico y global hasta lo mas íntimo e individual de la imagen de estas mujeres, para de esta manera trazar el camino inverso de dentro hacia fuera para re-definir la imagen de estas mujeres.

Observando a estas compañías como el grupo de identidades colectivas mas reales, encontraba similitudes en lo inmediatamente mas visible: indumentarias, métodos de extracción, métodos de reparto y solidaridad, instrumentos de “labranza” empleados, horarios de trabajo, zonas de recogida comunes y estrategias de trabajo diarios... Pero también existían unas cualidades identitarias invisibles como eran la ética y las prioridades laborales compartidas, la filosofía de trabajo, la actitud hacia la organización que las hacía formar parte de una identidad grupal común.

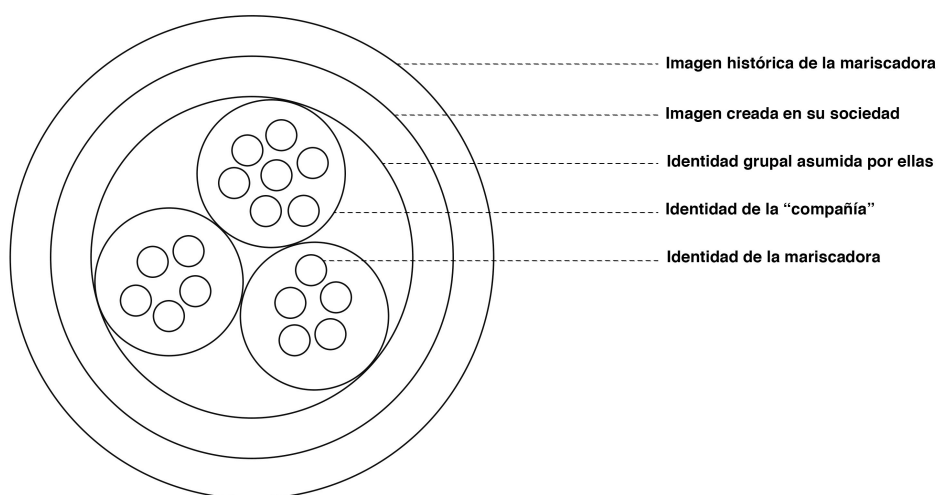
Cuando se trataba de observarlas y fotografiarlas desde una perspectiva global, ahí era cuando aparecían mas discrepancias en todos los puntos anteriormente enumerados.

Todo eran diferencias que separaban a cada mariscadora, a cada compañía, dejando a la vista grupos que casi no compartían características en común. Trataba de que mis fotografías estimulasen en cierta medida la identificación de cada una de ellas con el grupo. Los aspectos visuales de cada una de ellas eran muy marcados pero al mismo tiempo sentía cierta incapacidad de mostrar esa identidad que se escapaba.

La fotografía me permitió catalogar por grupos y observar las especificidades visuales y de contenido de estas compañías.

A través del estudio de la identidad de cada una de las mariscadoras se fueron trazando unos diagramas concéntricos. El trabajo consistió en una tarea de fuera a dentro (a mi llegada) y de dentro a fuera una vez pasaron los meses y fui tomando retratos de cada una de las mariscadoras.

Desde la imagen histórica de la mariscadora, pasando por la imagen creada en su sociedad, la identidad asumida por ellas, la identidad de la compañía para finalmente llegar a la identidad de cada una de las mariscadoras.



4 (2.2) MEMORIA CULTURAL Y SU REPRESENTATIVIDAD EN LAS IDENTIDADES ACTUALES.

La memoria se transmite de generación en generación. Sin esta transmisión la memoria no tendría sentido, pues no habría vínculo social.

La transmisión intergeneracional de la memoria se hace a través de diversos tipos de mediaciones: Oralidad, gestualidad, escritura, imágenes visuales etc..., es fundamental para interiorizar formas de estar en el mundo.

Según Mead (1970), los tipos de aprendizaje cultural intergeneracional pueden clasificarse en tres tipos:

- a) Culturas pos-figurativas: Aquellas en las cuales los hijos aprenden con los padres y el futuro de los hijos es el pasado de los padres.
- b) Culturas pre-figurativas: Aquellas en las cuales los adultos aprenden con los hijos y los mas jóvenes
- c) Culturas co-figurativas: Aquellas en las cuales todos aprenden de todos.

A partir de los modelos de Mead, no sólo pude visualizar la manera en que la memoria se transmite intergeneracionalmente por medio de procesos de aprendizaje cultural, también pude catalogar lo que estaba observando y escuchando en el agua con las mariscadoras.

El caso del marisqueo a pié podría definirse como un híbrido en las categorías que Mead describe.

Debido a las transformaciones que ha sufrido el marisqueo en los últimos años, el tipo de aprendizaje que había sido históricamente pos-figurativo se ha visto influenciado por el pre-figurativo.

El método de transmisión de conocimientos ha sido desde siempre oral, pero se ha visto modificado debido a los cursos impartidos por la Xunta de Galicia que enseñan a futuras mariscadoras (y veteranas también) sobre métodos de extracción y conocimientos del medio marino. La mayoría de los conocimientos necesarios para mariscar son aprendidos una vez en el agua y gracias a la “tutela” de una veterana, que de manera oral, transmite gratuitamente esos conocimientos.

Estos cursos que imparte la Xunta de Galicia ayudan a familiarizarse con el medio, pero a día de hoy, cada mariscadora que llega nueva, sigue necesitando de una mariscadora veterana a su lado para aprender las destrezas que la harán en el futuro enseñar a otras personas que entren a mariscar.

Este hibridizaje entre lo pos-figurativo y lo pre-figurativo es real en la cultura marisquera y sigue teniendo un peso en la oralidad que aun no se puede delegar en ningún otro método de conocimiento.

Existe una brecha invisible abierta entre las jóvenes y las veteranas, pues la realidad actual que viven las personas que se están incorporando al marisqueo es absolutamente distinta a la que vivieron las mujeres que llevan trabajando en el mar mas de dos décadas.

En estos años, tanto el ecosistema como los recursos y las técnicas de extracción se han modificado dejando en ocasiones desplazadas a aquellas mariscadoras veteranas que no acaban de creerse que la situación se haya modificado. Aquellas veteranas que siguen resistiéndose a los cambios, también siguen resistiéndose a aprender nuevas cosas que se les enseñan en los cursos de la Xunta.

Aunque el peso de la transmisión de conocimientos una vez se pisa el mar es de corte pos-figurativo, hoy podría decirse que se empieza a ver un mestizaje de métodos de aprendizaje que podrían denominarse co-figurativos: Las mariscadoras “novicias” que entran en el mar con los conocimientos aprendidos en un aula facilita información a las veteranas y, también las veteranas se encargan de que el conocimiento ancestral que ellas tiene siga pasándose a estas generaciones.

4 (2.3) ECOFEMINISMO/ ECOFEMINISMO MATERIALISTA

La luna es la diosa. Cuando la luna se llena con cara feliz de madre clueca, como un melocotón en almíbar, se abren como nunca las carnes de la ría, mareas bajísimas, y el arenal se ofrece como una bandeja promisorio para las madres del mar. Las mareas milagrosas son en tiempo de plenilunios de Pascua (Ramos y Ceniza), y también son buenas las de San Martiño, que era amigo de los astros. Hay un libro de ancestros ahí arriba, en la bóveda de la ría, en el que las madres leen con exactitud de una tabla de mareas.

(...) En realidad, la ría está llena de heroínas, más anónimas si cabe dentro del traje de aguas, absolutamente indiferentes a toda vanidad mediática. Una foto, una pregunta periodística, no valen un berberecho. Y el mar no para. Va y viene, abre su vientre nutricio y lo cierra implacable. (Rivas, 2012)

Estas palabras del periodista Manuel Rivas se publicaron el 16 de Julio de 2012 en “Anfibia”. En ellas, se entiende la relación directa de la mariscadora con la naturaleza y los modos en que la naturaleza opera sobre ellas y sus vidas a través de las mareas.

Hablar de *ecofeminismo* en el mundo del marisqueo es paradójico a nivel histórico. Hace años el marisqueo masivo significó en gran medida el esquilme de muchas playas por un desconocimiento de lo que eran los recursos marinos y por un mal uso de lo “de todos” como propio.

Hoy las mariscadoras han mudado de piel, y son las conocedoras de un mar que no deja de “dar a luz” pero al que hay que respetarle el descanso y los paros biológicos para que esa tierra siga siendo fértil y siga pariendo.

La perspectiva de género en la ecología en este caso, suele provenir de la idea de asociar a la mujer con la naturaleza y la armonía y al hombre con la destrucción y la cultura.

El ecofeminismo, como la propia palabra indica, une elementos del movimiento feminista y la ecología. Según Mellor (2000), existe cierta conexión entre la explotación de la naturaleza y la opresión de la mujer.

Esta conciencia de que los recursos son limitados es algo que estas mujeres aprendieron hace no tantísimos años y hoy son ellas las que saben de la necesidad de un control del impacto de los efectos que su labor en el fondo marino producen y como afecta al ecosistema.

Aún hay muchas mariscadoras que cuentan como antes había muchas mas mariscadoras y que nunca se acababan los berberechos, pero no son conscientes de que la situación actual es el resultado de las acciones erradas en el pasado.

El ecologismo sienta sus bases en proteger lo poco que va quedando del mundo natural sin agotar recursos naturales limitados. Tanto el feminismo como el ecologismo se plantean una mejora de la calidad de vida del conjunto de la sociedad. Parte de la victoria del marisqueo radicó en infundir en este grupo de mujeres estos conceptos y que fueran ellas mismas las que los llevaran a cabo, abordándolo de manera pertinente en clave de género.

Dentro del ecofeminismo, existe una corriente denominada ecofeminismo materialista /socialista que intenta aunar lo social con lo natural y es esta perspectiva la que me interesa especialmente en el caso de las mujeres que trabajan las riberas marítimas.

En mi diario de campo el 08/01/2013 escribía tras haber estado en casa de Tila:

Ella me habla de motivos que van mas allá de la flexibilidad de horarios, la ausencia de jefes etc...me habla de un compromiso con la naturaleza, una tradición familiar, un pasado y un futuro y sobre todo: Una vocación.

Como ejemplo de ecofeminismo, tenemos el caso de las mujeres del movimiento “Chipko”⁹⁶ donde las campesinas de esta región literalmente abrazaron a los árboles, interponiendo sus cuerpos entre ellos y los leñadores para evitar que los talasen. De esta manera, mantenían el equilibrio ecológico tradicional entre la población y el ambiente.

El hecho de que las mujeres y no los hombres se percataron de estas conexiones, guarda relación con la forma en que la economía de subsistencia estaba y está organizada en esa región de la India.

El caso de estas mujeres comparte una serie de similitudes con el de las mariscadoras de Cambados. Cuando vivieron ese equilibrio amenazado, aunque inicialmente reticentes, fueron convirtiéndose ellas en las “Chipko” de los mares, protegiendo sus recursos pues de esa manera también mantenían el equilibrio entre la naturaleza y la población de su comunidad.

⁹⁶ Movimiento que tuvo lugar en 1973 en la India septentrional. “Chipko” es una palabra hindi que significa “abrazar” y se emplea para calificar a este movimiento.

Las mariscadoras en múltiples ocasiones tuvieron que echarse al mar armadas con sus utensilios de labranza, para defender el mar que en mas de una ocasión se vió amenazado. Ya fuera por los intereses de una serie de políticos por privatizar y parcelar ilegalmente la playa, o cuando hubo que organizarse para cuidar los recursos que el exceso de recolección y la naturaleza habían esquilado.

4 (3) LA TRANSICIÓN DE LA VERGÜENZA AL ORGULLO Y SU REPRESENTATIVIDAD. LO PÚBLICO SE HACE POLÍTICO.

Históricamente han existido una serie de movimientos políticos y sociales que surgieron específicamente para alterar la respuesta de la sociedad hacia definiciones y concepciones a cerca de colectivos, personas y atributos haciendo que la vergüenza se sustituyese por orgullo.

Estos movimientos (como el orgullo gay, los derechos humanos, etc...) son oportunidades únicas para que un grupo de personas que comparten un mismo sentimiento de colectividad puedan apoyarse los unos a los otros estableciendo un régimen de solidaridad y comprensión.

Ese sentimiento compartido es el que motiva originalmente un movimiento social, pero al mismo tiempo y desde la individualidad de cada uno de esos componentes, esa participación puede hacer que los sentimientos de cada uno cambien al verse compartidos por otras personas.

Un movimiento social puede inmediatamente transformar vergüenza en orgullo, pues ambas características nacen en el seno de lo socialmente construido. Ambos sentimientos existen solo ante los ojos de una sociedad que te rodea , nacen cuando uno se identifica a través de los ojos de el otro. Según Scheff (1990) tanto la vergüenza como el orgullo nacen de la evaluación que tanto nosotros como otros hacen de nosotros mismos con la diferencia de que cada uno se expresa en distintas esferas. Mientras un comportamiento orgulloso se lleva a la escena pública e implica al resto de la sociedad, la vergüenza se oculta.

Existen actos que generan esa vergüenza, pero al mismo tiempo existen otros que pueden cambiar ese sentimiento de vergüenza por orgullo. Es por eso que

fue tan importante en el proceso de oficialización del marisqueo que se implicasen las altas esferas sociales (por ejemplo, La Xunta de Galicia) pues son las que en cierta medida detonaron el proceso de transición así como que se hiciese visible el trabajo de esas mujeres para que se pudiesen sentir orgullosas del trabajo que desempeñaban.

Dar visibilidad y pasar a la esfera de lo público un trabajo que prácticamente se consideraba como parte de “lo doméstico” y por lo tanto de un terreno privado, fue el primer paso.

Es cierto que durante muchos años, el marisqueo se consideraba como la última alternativa de una población para poder sacar un dinero y alimentar a su familia, y que por consiguiente socialmente era una actividad que no quería reseñarse y muchas mujeres ni siquiera querían que se supiese que se dedicaban a eso.

Pero hablando con muchas mariscadoras que en la actualidad rondan los 60, era un trabajo que habían visto hacer a sus madres y que aunque la sociedad no lo valoraba, ellas tenían un aprecio especial por él indistintamente de cómo se viese por la sociedad.

Este sentimiento fue el verdadero detonante que hizo que muchas de estas mujeres que protagonizaron en 1995 la revolución del marisco, decidiesen llevarlo al terreno público.

Haber llegado a la consciencia del trabajo que sus madres habían hecho para que ellas no pasasen hambre y la apreciación del esfuerzo de aquellas que les enseñaron, era un sentimiento de orgullo que, aunque silenciado, brotó de una manera ferviente y muchas lucharon por hacer que la sociedad conociese la labor que desempeñaban desde el orgullo.

La presidenta de las mariscadoras (hasta el 2014: Isabel Pérez) me contaba aún emocionada cómo un día entrando en el banco vestida con la ropa de agua salió a recibirle el director de la entidad, ella insistía en que el cambio había sido prácticamente de la noche a la mañana.

Cuando se comprendió que el marisqueo no solo era una tarea individual de un grupo de mujeres si no una de las empresas de mas peso de su aldea, fue cuando la visión⁹⁷ de las mariscadoras cambió y ellas fueron ganando en orgullo.

El reconocimiento social y económico de esta actividad, retro-alimentó la autoestima de las trabajadoras “cuya identidad se ve fortalecida en base a estas faenas estrechamente vinculadas con la explotación y la protección de este recurso” (Broullón, 2010, p.376).

En ese momento preciso fue cuando comenzó el proceso de construcción de una nueva identidad; en el momento en que la sociedad percibió de una manera menos negativa a estas mujeres fue cuando ellas pudieron mostrar el orgullo de su trabajo y dejar atrás la vergüenza.

Pero aún así, no contaron inicialmente con el apoyo de los medios de comunicación⁹⁸. Seguía siendo mejor noticia perpetuar la imagen de la mariscadora del pasado que modificar públicamente esa imagen que había cambiado desde lo mas profundo del colectivo.

Cuando ellas ya querían que se les conociese por su trabajo, los medios de comunicación seguían interesados en los líos y las luchas internas que caracterizaron esa transición hacia la profesionalización.

⁹⁷ Aunque este ejemplo fuese exclusivamente de carácter capitalista.

⁹⁸ Aún hoy muchas mariscadoras desconfían de una cámara o de una entrevista pues guardan el recuerdo de cómo los medios de comunicación solo estaban interesados en buscar el conflicto que anteriormente había caracterizado a este grupo.

Como se comentaba en el primer apartado destinado a la mariscadora y su vida, existen estudios destinados a analizar los métodos de producción y las estrategias de optimización del producto y el mercado desde el momento que estas mariscadoras se organizaron, pero no hay estudios paralelos que fuesen analizando cómo este cambio fue afectándoles desde una categoría social o psicológica.

Las nuevas identidades que se construyeron como resultado de estos cambios no fueron evaluadas y mucho menos desde una perspectiva de género a pesar de la obviedad de los números que nos seguían demostrando que la mayoría del marisqueo a pié era realizado por mujeres.

Este desinterés por conocer las expresiones de la nueva clase social que había surgido en Cambados refleja la doble discriminación: No generaba interés por ser mujeres y por haber sido parte de un grupo social marginalizado.

Con todo lo descrito se subraya la vital significancia que tiene para muchos colectivos hacer público y digno de orgullo su trabajo o condición en la sociedad y también apuntar el rol imprescindible de los medios de comunicación y el arte para con estos colectivos.

Muchas veces ha sido un artículo o una exposición los disparadores que han hecho que se ponga en marcha un proceso de enorgullecimiento. La imagen en este caso es poderosa y puede invertir ese proceso sin esperar a que la sociedad entera se pare a observar aquello que se considera privado e invisible.

4 (4) DIMENSIÓN GLOBAL DEL PROYECTO. APLICACIONES DEL MÉTODO DE TRABAJO Y REPERCUSIÓN DE LAS IMÁGENES.

Una vez acabado el trabajo de campo, la recolección de datos y de imágenes, llegó el momento de evaluar la posición de la investigación elaborada y también localizarla en un contexto global.

En los siguientes apartados, se hace un análisis de las imágenes y como fueron expuestas y recibidas haciendo comparaciones del soporte en el que se presentaron (exposiciones y libros) así como las posibilidades de replicar el método experimental que diseñé en contextos sociales diversos.

La sinergia que se evaluó en el caso de Cambados debía ser puesta en práctica en otros contextos que compartiesen características geopolíticas similares. Desplazarse hacia nuevos contextos propiciaría la llegada de inspiraciones análogas: Este trabajo se transportó a Islandia y Holanda para contemplar nuevas perspectivas que supusieran ampliar el estudio a nivel mundial.

A continuación se hace un análisis sobre la dimensión del proyecto así como de sus posibles aplicaciones y su repercusión.

4 (4.1) ECOS A NIVEL GLOBAL

A pesar de que el estudio de la identidad de las mariscadoras que desarrollé en Cambados se podría calificar de “microsociológico” debido a que el marco geográfico y social estaba muy delimitado, se establecieron una serie de parámetros aplicables a otros casos a nivel global.

La perspectiva de género y la segregación en la pesca no es un caso aislado en Galicia, existen ecos que llegan de sitios remotos como Ataúro o Japón en donde tareas como la recolección de perlas es una trabajo que realizan las mujeres en exclusividad y donde la tradición y la transmisión de esos conocimientos se ha ido trasladando de una generación a otra de un modo oral.

Así mismo, en muchos casos, la cuestión del relevo generacional y la segregación por género de las labores del mar, sigue respondiendo a una serie de motivaciones locales o culturales que derivan de una identidad familiar de pertenencia a una cultura marinera.

A través de plataformas como FAO (Food and Agricultural Organization) o ICSF (International Collective in Support of Fishworkers) , se fueron localizando casos específicos que a menor o mayor escala revelaban unos patrones similares al observado en Cambados.

Durante el tiempo observando las especificidades de este colectivo de mujeres, nació la necesidad de comparar este caso con el de otras regiones con características geográficas y sociales similares.⁹⁹

⁹⁹Tuve la oportunidad de residir durante tres meses en Islandia (Financiada por la Embajada de Noruega.EEA Grants) donde traté de realizar un estudio, digamos “espejo”, del que comencé para el Museo del Mar en 2011 observando los roles desempeñados por las mujeres en la pesca en la Isla. También fui invitada a participar en una residencia artística en Scheveningen (Holanda) durante un mes.

En la pesca existen una serie de parámetros que caracterizan a las comunidades que viven del mar que podrían potencialmente arrojar datos sobre el rol de las mujeres en estas sociedades. Entender cual es la posición de estas mujeres y darles visibilidad sería parte de lo que hoy es un proyecto a escala global.

El empleo de métodos visuales para explorar la identidad de las personas o de un grupo de personas pueden mostrarse como una manera ideal de relacionarse con ellas y conocer las maneras en que estas identidades se muestran, se ocultan o se desarrollan delante de una cámara.

En el proceso vivido en Cambados se trató constantemente de observar al tiempo que se recolectaba toda la información disponible con el objetivo de poder promover un ejercicio de auto-reflexión a través de las imágenes tomadas.

El objeto final de esta práctica fotográfica fue forjar un sentimiento de herencia cultural colectiva y una historia compartida a través de una actividad creativa e interactiva. Una vez pudieron ver las fotografías en la galería y compartieron esa experiencia entre ellas, conmigo y con su comunidad, se abrió el diálogo a cerca de cómo se veían ellas y comprendieron la visión que yo tenía de ellas, reduciendo la distancia entre las modelos y la fotógrafa. Esta sinergia produjo un nuevo método de observación aplicable a distintas culturas.

Se pudo evaluar desde una perspectiva más global el trabajo que había estado realizando en Galicia y las maneras en que otros estudios geográficamente y culturalmente distantes se podrían beneficiar de las conclusiones adquiridas en la estancia en Cambados.

4 (4.2) CARACTERÍSTICAS FORMALES Y ANÁLISIS DE LAS IMÁGENES.

El empleo de la palabra en el desarrollo visual de esta tesis es imprescindible para comprender el proceso de elaboración de las imágenes, así como la repercusión de las mismas en los procesos de observación de una comunidad.

La evolución tanto en la mirada del fotógrafo como en la actitud de las modelos vertebran esta tesis y la explicación de los datos cualitativos registrados son la base del valor otorgado a la imagen en este trabajo.

Es requisito obligado de una investigación, detallar todos los pormenores metodológicos del proceso que ha llevado a un resultado; narrar a través de imágenes se presenta como un viaje en el que revelas los secretos de una observación prolongada a través de fotografías.

Interpretar imágenes es una labor complicada y dependiente de factores psicológicos profundos, por eso hablar de las historias detrás de la toma de esas imágenes favorece el estudio en sí, como cuando hablábamos del sesgo específico de Margaret Mead y Gregory Bateson en Bali.

El grado de implicación de la autora de esas imágenes determina de una manera crucial el entendimiento de esas fotografías, buscando conexiones entre “representación, identidad y poder” (Howarth. 2011).

Ver unas imágenes sin la historia previa y desconociendo la implicación del autor y el proceso por el que fueron tomadas, nos deja asumiendo el carácter autoritario del fotógrafo como una actitud carente de conciencia de “el otro” y de sus circunstancias. No es extraño que aún hoy se sigan observando fotografías de retrato asumiendo el carácter (a mi parecer deshonesto) unidireccional del artista que las ha tomado.

El paso del tiempo empezó a cobrarse víctimas que aprendieron (a base de perder pleitos) el valor de la imagen y los derechos de los individuos mostrados en las mismas. La identidad era un concepto sin valor al principio de la historia de la fotografía y verdaderamente hasta casi hace relativamente poco.

Se recrudeció todo en el momento que se democratizó la fotografía y aún mas cuando nacieron las redes sociales e internet que se “chivaban” de un hurto o robo de la imagen de otras personas.

Ese autoritarismo del fotógrafo como poderoso, en una relación entre autor y modelo descompensada fue revaluada, haciendo necesario un retrato en el que se conoce la voluntad del retratado y se explican las motivaciones de ambos en formar parte de esa obra final.

Hacer una evaluación formal de las fotografías que realicé de estas mujeres es complicado debido justamente a ese grado de implicación personal y profesional del que hablaba anteriormente.

Desde un análisis de los datos, tanto verbales como visuales que fui coleccionando, pude hacer justicia a esos encuentros que tuve con cada una de estas mujeres.

Caroline Howarth (2011) dirigió unos talleres en Londres con adolescentes de los que dedujo cuatro aspectos que deberían ser relatados a la hora de analizar esas experiencias plasmadas visualmente y que yo veo que ayudan a evaluar las características formales y el análisis de estas imágenes.

Estos cuatro aspectos son los siguientes: Representatividad como creador de identidades, la violencia psicológica de la representación, las posibilidades creativas cuando “creamos” una identidad, el poder de colaboración y las identidades colectivas.

Estas cuatro categorías fueron observadas en el caso de las imágenes tomadas en Cambados:

1-Representatividad como creador de identidades:

El contexto en el que se tomaban estas fotografías era en un terreno no hostil para ellas, era su territorio, el que conocían y en donde eran libres de participar o no en esta serie de retratos. Este entorno favoreció una serie de acontecimientos en los que entrevistas, observación y participación tuvieron lugar y permitieron que con la excusa de los retratos se pudiesen tratar temas mas profundos de identidades culturales, herencia cultural, sentimientos de pertenencia y conexión o desconexión con el grupo.

Estas deducciones y conclusiones a las que llegué durante de la tesis no habrían sido posibles ni se hubieran hecho visibles si no hubiese sido por el empleo de métodos visuales, como la fotografía en un contexto favorable.

2-La violencia psicológica de la representación:

El resultado del empleo de fotografía en el intento de representar visualmente identidades tiene consecuencias que me atrevería a denominar como políticas; gente, culturas o grupos minoritarios son literalmente capturados por una manera de observar. Como apuntaba Foucault (1977): “Ser visible es una trampa”.

En el momento en el que ellas eran fotografiadas iban a tener que confiar en mi manera de observar aun sabiendo que iba a ser imposible que dentro de un grupo de 230 mujeres coincidiese la manera en que yo las observaba con el modo en que ellas se veían.

Cuando llegó el momento de la exposición final y pudieron valorar la manera en

que yo las había visto, cada una tenía su propia opinión a cerca del trabajo.

El fotógrafo Larry Sultan¹⁰⁰ presentaba sus fotografías en el espacio de la galería incluyendo comentarios de sus modelos (en este caso sus padres). Su padre argumentaba a cerca del tono de algunos retratos que le había tomado y como él hacía parecer cosas que no eran realidad. La relación del fotógrafo con el retratado es la que dicta las diversas maneras de presentar al sujeto de la imagen.

El proceso de confiar y posteriormente observarse contiene un grado de violencia y de re-reconocimiento.

3-Las posibilidades creativas cuando “creamos” una identidad:

Cuando producimos imágenes de nosotros mismos se detonan una serie de factores con implicaciones en nuestra imagen y nuestra manera de reafirmar nuestra identidad. Las actitudes de las mariscadoras se fueron modificando desde las primeras fotografías hasta las últimas cambiando así la manera en que ellas se veían, como lidiaban con el modo que tenía yo de observarlas y representarlas y las expectativas que tenía puestas en este proyecto.

En ocasiones tuve la sensación de haberles dado un protagonismo que algunas de ellas entendieron y que las llevó a ganar seguridad delante de mi cámara y al mismo tiempo ganar mas orgullo por su trabajo.

¹⁰⁰En su primera retrospectiva visitada en Febrero de 2015 en Los Angeles County Museum of Modern Art-LACMA titulada: “Here and Home”

Un retrato puede reafirmar una identidad, reflexionar sobre como te han observado puede ayudar a verte con otros ojos, una fotografía que representa tu imagen puede replantearte como te veías a ti mismo. Todos estos ejercicios implican una labor de re-significación de tu identidad en distintos grados.

4-El poder de la colaboración y las identidades colectivas:

El proceso fotográfico de colaboración abrió un espacio en su día a día en el que poder sentirse observadas y apreciadas.

Pude entender que muchas de ellas no estuviesen en absoluto interesadas en que las fotografiase o en formar parte del proyecto, pero la mayoría entendió cual era mi papel allí, y era el reto personal (en formato Tesis Doctoral) hacerles ver la importancia de su trabajo y la manera en que me gustaría colaborar con ellas.

Las fotografías fueron ganando peso a medida que ellas se fueron haciendo mas participativas y de igual manera potenciaron el sentimiento de grupo y la unidad, aunque fuese en el terreno laboral.

Lo que finalmente dio cierto carácter identitario a nivel colectivo fue el hecho de que las mujeres de grupos diversos dentro de la organización llenaran por igual las paredes de la exposición en Cambados. Eran parte de esa exposición, pero no por haber sido simplemente modelos sino porque sabían que habían formado parte de un proyecto fotográfico que no habría existido de no haberme dejado colaborar con ellas. El éxito o el fracaso de este proyecto dependió enteramente de su nivel de colaboración, y de ello cobraron conciencia al final.

El elemento dinamizador (yo) tuvo como único valor detonar una serie de reacciones en cadena que sirvieron para observar la identidad de este colectivo permitiéndonos evaluar la medida de aceptación y participación y sus motivos.

Así mismo, la cámara y las imágenes resultado de esta mutua participación hicieron que ellas pudiesen ser examinadoras de su propio caso.

Estas imágenes propiciaron la posibilidad de distanciamiento y autoevaluación por parte del propio sujeto de estudio capacitándolas para hacerse observadoras de su propia identidad.

4 (4.3) LO EXPUESTO Y SU PROYECCIÓN. FORMATOS Y REPERCUSIONES

La exposición en Cambados de estas fotografías produjo una serie de artículos periodísticos en los que se paraban a reflexionar sobre la transformación de la imagen de la mariscadora como tal y no en datos relevantes a la recolección de marisco o actos o acciones puntuales.

El texto que encabezaba la entrada a la sala fue una de las cosas que mas emocionaron a estas mujeres lo cual me produjo una especial satisfacción al ver que en unos pocos párrafos había sabido resumir el trabajo que había hecho con ellas.

Texto a la entrada de la sala de exposiciones:

“Esta serie de fotografías son el resultado de la convivencia durante 3 meses con las mariscadoras a pié de Cambados entre el año 2012-2013.

Este reducto en la pesca reservado historicamente a la mujer, se ha convertido hoy en una victoria y una conquista a la naturaleza, a la sociedad y a las mismas limitaciones que se le asignaron (y se le asignan) a las mujeres.

De lo clandestino a lo oficial, hoy están organizadas, proponen planes de explotación, han pasado de ser depredadoras a ser cultivadoras, se organizan, luchan contra el furtivismo, resiembran, hablan de la vida de la almeja como la mejor bióloga y transmiten sus conocimientos a las generaciones que en el 2013 están cogiendo el relevo.

Ellas mismas son portadoras de un patrimonio inmaterial en femenino y

se encargan de transmitir sus conocimientos y mantener los detalles de la cultura marinera vivos.

Esta exposición pretende darle el protagonismo merecido a estas mujeres haciéndolas visibles a través de sus retratos.

Incapaces de desligar el mar de su vida , han sabido hacerlo su seña de identidad ; el mar no es solo su lugar de trabajo, el mar es su medio y es por ello que son las “Sereas” de nuestras rías, las que rescatan , las que esperan en la orilla y las que luchan y lo defienden con toda la fortaleza física y moral que las caracteriza.”

La exposición que inicialmente se había presentado en el Pazo Torrado de Cambados, fue seleccionada para formar parte del circuito de PhotoEspaña'14 como parte del Festival Off, en la *Galería 6mas1* en el mes de Julio de 2014. En este caso, el contexto de la galería y la presentación en un lugar tan alejado del mar caracterizó (a mi parecer) a la exposición de cierta asepsia.

La distancia entre los espectadores y las fotografías era mucho mayor, la sensación de no pertenencia agudizaba esta sensación. La diferencia residía en el sentimiento de propiedad. En Madrid estaba claro que yo era la propietaria de esas fotografías, yo era la que respondía por ellas mientras que en la exposición en Cambados lo que se podía notar era cierto sentimiento de pertenencia al proyecto por parte de las mujeres que veían las fotografías.

El espacio que llenaban estas fotografías en la Galería estaba falto de contexto. Precisaban mucha más explicación que cuando se encontraban en Cambados.

Ese mismo verano se editaron dos libros: El primero recogía el proyecto de Cambados y lo titulé *Sereas* (Sirenas en Gallego) y el segundo al que titulé *Hafmeyjur* (Sirenas en Islandés), presentaba el proyecto realizado durante los tres meses en Islandia.

Contemplando que era la primera ocasión en la que se experimentaba con el lenguaje editorial se anotaron una serie de diferencias a varios niveles con respecto a la exposición de la obra fotográfica.

La intención de editar estos libros no tenía como fin la venta de los mismos sino la difusión del trabajo.

Se observaron unas características esenciales que diferían en ambos contextos:

La Entrega/La presentación del proyecto:

La intención primordial de la autoedición fue hacerle llegar el trabajo a aquellas personas que de una u otra manera habían colaborado en el proyecto o me habían apoyado en el largo camino a modo de agradecimiento.

Me pareció esencial hacerle llegar estos libros a aquellas personas que no tendrían la oportunidad de ver las fotografías en una galería.

En sobres, estos libros fueron viajando a distintos lugares y casas acompañados de una tarjeta de presentación que pudiese servir para que se pusiesen en contacto conmigo cuando los recibiesen, y si tenía suerte, me escribirían unas líneas en las que poder decirme qué les había parecido.

El libro también tuvo un formato de presentación digital; hice una grabación en video donde se pasaban las páginas y se podía apreciar el trabajo¹⁰¹. Este

¹⁰¹Toda esta información puede verse online en: www.marcuervo.com

vídeo fue de mucha utilidad en el momento que los ejemplares se agotaron con vistas a sacar una segunda edición y para presentarlo a aquellas personas que pudieran estar interesadas en hacerse con un ejemplar.

En términos de presentación, una exposición anima al espectador a que participe de la obra y depende directamente de su intención de personarse en el espacio en el que el trabajo es expuesto. Se le invita y tiene un tiempo limitado del que disfrutar de esas fotografías, en el caso del libro y el método que empleé de distribuirlo por correo, el trabajo llega a su casa y es explorado con unas condiciones espacio-temporales mas flexibles.

El libro llega hasta ti contando con factores favorables como son la sorpresa, la ilusión de haber sido seleccionado para recibir ese trabajo en tu casa y la implicación que en el caso de muchas personas ya era activa por haber colaborado en ese trabajo.

Soporte:

Paradójicamente, el libro implicó más al espectador; no importó la posibilidad de apreciar las imágenes en formatos mas grandes (principalmente 70x100 cms y 40x50 cms) en la exposición. El libro permitía experimentar las imágenes de un modo más íntimo. El soporte del libro a diferencia de la exposición facilitó un acercamiento a un público más amplio e implicó a aquellos que lo recibieron de una manera más profunda.

Difusión:

A pesar de que la difusión fue menor en el caso de Islandia, la respuesta fue mucho mas activa. El libro hizo que aquellos que lo tenían en mano lo compartiesen con las personas a su alrededor a través del propio libro o de los vídeos del mismo anteriormente citados.

Espacios de arte tienen actualmente ejemplares en difusión. El sentimiento de pertenencia e identificación con el proyecto implicó mas a las personas que lo recibieron.

Respuesta:

La respuesta al libro o a las fotografías enmarcadas y expuestas en una galería fue otro factor a observar. Ciertamente es que en una galería da la posibilidad de observar con tus propios ojos (los de la autora de las fotografías) las reacciones de los espectadores y escuchar sus apreciaciones, pero en cambio las respuestas al libro fueron mas directas. Recibí muchos mas comentarios sobre el libro por distintos medios como el e-mail, instagram etc...que de la exposición.

Tanto a través del correo ordinario como compartiendo los links a los vídeos de los libros, la respuesta en el caso de Islandia fue más entusiasta. Esto puede ser debido en parte al aprecio por la cultura y la promoción del arte con el que la población ha sido educada en este país, así como la admiración y orgullo por lo propio que caracteriza a los islandeses.

El deseo de distribuir este trabajo, de darlo a conocer, de conseguir copias del libro etc..., fue mucho mas animada en el caso de la isla. Me venía en ocasiones a la cabeza la clásica frase: "Nadie es profeta en su tierra".

Experiencia:

La experiencia de tener el libro, tanto a título personal como lo que he podido observar en las personas que lo han ido recibiendo, es absolutamente distinta a la del espacio expositivo. El espacio expositivo no hace al espectador tan único, mientras que el libro es algo que instantáneamente te hace poseer la obra acercando la distancia entre espectador, obra y autor.

Temporalidad:

El libro a diferencia de la exposición, permanece en el espacio y el tiempo. En un espacio que cada uno asigna una vez ha recibido el libro y al que puede volver cada vez que quiere. El libro en comparación con la exposición se presentó como mucho más flexible y versátil. Puede emplearse de muchas otras maneras; participa de circuitos dedicados a la autoedición exponiéndose como una obra en sí misma¹⁰², puede ser expuesto en un espacio de diseño donde adquirirlo, puede servir de soporte de una exposición o de memento de la misma, puede servir de presentación de un proyecto acabado dando la capacidad de ver el resultado recogido en un único soporte.

Implicación/ Pertenencia:

Como comentaba anteriormente, muchas mas personas se mostraron interesadas en darle difusión al libro *Hafmeyjur*. Desde espacios dedicados al diseño y al arte hasta centros dedicados a la pesca hasta centros dedicados a la pesca¹⁰³ se implicaron y solicitaron copias del libro para distribuir las.

¹⁰²Los libros fueron presentados en “Encontros da Imagen” en Braga o en Santiago de Compostela como parte de una muestra colectiva llamada “Editante”.

¹⁰³Spark Design Space (Reykjavik), Insula-Islandia (Reykjavik), Skaftafell (Seydisfjörður), Iceland Ocean Cluster (Reykjavik)

La facilidad de distribuir la obra en comparación con lo que significa hacer una exposición itinerante es algo que obra a favor del libro. Por eso para muchas de las personas que recibieron una copia, les resultaba mucho más fácil difundir este formato que pensar en montar una exposición con esta obra.

Auto-representación:

El libro a diferencia de la exposición puede ser una obra en sí misma, tiene un valor en sí mismo.

Un proyecto fotográfico puede considerarse no acabado hasta que se decide la edición y se plantea un modo de impresión. Este aspecto es común al proceso expositivo, pero en el caso del libro, es considerado en sí mismo un producto único con unas cualidades y un lenguaje específico.

Hay proyectos fotográficos que ya se realizan teniendo en cuenta el formato que van a adoptar, y el libro tiene la cualidad de poder guiar el ritmo de la visita, poder añadir datos textuales que dirijan la lectura y el visionado del proyecto. Son en sí un proyecto, no simplemente la impresión de un trabajo, cobran una dimensión distinta incluso cuando las fotografías que lo forman fueron previamente expuestas.

5 CONCLUSIONES FINALES

Acogerse a prácticas híbridas en el mundo del arte, significa creer en que problemas a veces imperceptibles, como es el caso de la desigualdad de género, pueden hacerse visibles a través de mecanismos no necesariamente afines a una única disciplina. Significa creer en las personas con las que se colabora y con las que se desarrolla un proyecto artístico y que ellas serán quienes den las guías hacia esa visibilidad .

La antropología o la sociología son campos de cultivo en los que dejar que se desarrollen prácticas artísticas: Esta hibridación se caracteriza por una serie de dificultades e implica paciencia y buscar inspiración en lugares inesperados.

Durante el proceso de re-significación de la imagen de esta comunidad de mujeres, se creó un espacio en el que se entrelazaron orgánicamente disciplinas. El proceso se caracterizó por seguir unas fases que se catalogaron bajo el título de: “Reducción progresiva de desconfianza”, donde se pudo forjar empatía con los individuos y la comunidad a la que se retrató.

Esta forma de aproximación, sirvió como metodología en la toma de fotografías y se caracterizó por la transformación de la autora y las modelos hacia un discurso de co-autoría.

A continuación, se hace una valoración de los aspectos generales, continuando con los resultados alcanzados sobre la Identidad de las mariscadoras y su transición, siguiendo por una evaluación del método de investigación propuesto y las perspectivas futuras del estudio.

ASPECTOS GENERALES:

Durante la lectura de esta tesis, se habrán podido deducir unos bloques que arrojan interrogantes sobre conceptos relacionados con la imagen y su representación, así como sobre la identidad de un grupo compuesto exclusivamente por mujeres.

Lo que originalmente nació siendo un proyecto fotográfico, creció exponencialmente en el momento en el que el trabajo fotográfico se vio influenciado por la experiencia etnográfica, convirtiéndose de esta manera en la presente tesis doctoral.

Este proceso no fue fortuito; fue metódicamente registrado visual y textualmente para llegar a adoptar formas tanto académicas, como artísticas y editoriales.

Las preguntas que fueron surgiendo, nacían del propio experimento que se estaba llevando a cabo en el territorio que ocupaban tanto la artista como las modelos en lo que supuso **hibridizar** disciplinas de las ciencias sociales y el arte.

Dos campos autónomos (Antropología-Arte), encontraron un lugar de encuentro en la fotografía, que sirvió como un territorio **interdisciplinario** en el que desarrollar esta investigación.

Unos compartimentos invisibles pero presentes, custodiaban unas dudas sobre la propia existencia del individuo retratado. Se desencadenaron una serie de observaciones que llevaron a calificar a esta fotografía como una fotografía de hallazgos donde la ética, la solidaridad y la autoría se hermanaron.

Uno de esos compartimentos, recogió cuidadosamente el proceso de registro de todas estas observaciones y los modos en que la aplicación de métodos

antropológicos al proceso fotográfico iban modificando la postura del artista, de las modelos y por consiguiente la obra final y sus conclusiones.

Esta parte del estudio sirvió como laboratorio en donde se dispuso un protocolo con el que facilitar un método de trabajo que aunque experimental, podría aplicarse a distintos contextos sociales y geográficos.

Como parte de este proceso recíproco, el resultado visual fue testado, recogiendo con mayor precisión las opiniones vertidas por las protagonistas de las fotografías a cerca de la perspectiva y el trabajo de la artista. La **incorporación de las reflexiones** de estas mujeres sobre la experiencia etnográfica permitió a ambas partes participar del proceso con un lenguaje común propio.

Desde lo visual a la etnografía reflexiva, desde la narrativa a la investigación de base artística, el trabajo de campo se sometió a una revolución en la recolección de datos y las estrategias de representación y distribución.

Este proceso se convirtió en una solución creativa (la re-significación de una identidad obsoleta) a un problema mayor: Las desigualdades de género.

Esta tesis propone un **análisis auto-reflexivo** en el que el trabajo etnográfico se presentó como un campo de experimentación artística y donde el concepto de creatividad se entendió como una manera de entender el mundo.

LA IDENTIDAD DE LAS MARISCADORAS:

La imagen como dinamizadora de un proceso de enorgullecimiento:

Ser testigo de la transformación que tuvo lugar por parte de las mariscadoras hacia el proyecto, fue una de las piezas claves de esta investigación. Fue valioso observar la manera en que un sentimiento de orgullo puede nacer del mas puro sentimiento de vergüenza y como esta transición puede verse reflejada en la fotografía y provocar sentimientos de empatía, solidaridad y complicidad en un grupo que originalmente disperso encontró características comunes .

Estas imágenes se convirtieron en dinamizadoras de ese proceso de enorgullecimiento al hacerse públicas y al ser compartidas por una comunidad, dotándolas de un valor cultural.

Laboratorio de observación de identidades:

El laboratorio de observación de la identidad de estas mujeres tuvo dos pilares básicos: La comprensión de la transición a nivel laboral que vivieron con la oficialización de su trabajo y entender la historia del marisqueo a pie en Galicia. La transformación ante la presencia de la cámara de las protagonistas de las imágenes, así como de la actitud de quien venía a observar (la autora de las mismas), fue un trabajo que planteó nuevos modos de observación interesantes tanto para las disciplinas artísticas como antropológicas. La cámara se presentó como un instrumento válido para propiciar un sistema de observación -la excusa- así como la herramienta con la que registrar visualmente observaciones concretas.

Divergir para converger:

Los métodos de aprendizaje del marisqueo fue uno de esos factores imprescindibles para entender la importancia que estas mujeres le dan al conocimiento de las técnicas extractivas y la manera en que esa transmisión de conocimientos las hace **contenedores de unos saberes** que en la actualidad están siendo valorados y registrados.

Otro aspecto necesario para observar la identidad de las mariscadoras fue observar la segregación por género en su entorno laboral. Lo que aparentemente se mostró como una discriminación, se desveló como un **método histórico de facilitar los intereses femeninos**: La mariscadora ha encontrado en este trabajo un orgullo y un método de emancipación económica al que sumándole un horario flexible, le permite adecuar su trabajo a la vida de su casa.

Estos tres factores citados se hicieron imprescindibles para comprender cómo posteriormente se iba a desarrollar el proceso de registro de estas identidades. Una de las claves para innovar en el proceso de recolección de información visual, consistió en este caso en desconocer el lugar al que se pretendía llegar y estar presente en el momento de la escucha. Resultó imprescindible observar otros aspectos de sus vidas para comprender su identidad.

Resignificación de la imagen como generador de identidades:

Estos factores relativos a la personalidad de la mariscadora: La oficialización de su trabajo, la consciencia de saberse portadoras de unos saberes con un valor cultural y su capacidad de conciliar casa y trabajo se traducen directamente en la imagen que proyectan. El proceso creativo de resignificación de la imagen de las mariscadoras se desveló como un **generador de identidades**. La re-evaluación de la imagen de estas mujeres y la observación de ellas sobre el trabajo final expuesto, favoreció la creación de

una identidad nueva: Una identidad mas consciente de lo valioso de su trabajo.

CONCLUSIONES A PROPÓSITO DEL MÉTODO DE INVESTIGACIÓN PROPUESTO:

Multidisciplinariedad e hibridizaje para favorecer un sentimiento de herencia cultural colectiva:

A lo largo de esta tesis, se desarrolló y concretó un método de investigación antropológico experimental basado en el trabajo de campo y la observación participante como proceso de creación artística, empleando la fotografía como instrumento. Esta multidisciplinariedad e hibridizaje entre disciplinas sirvió como estímulo para nuevos diálogos.

El objeto final fue forjar un sentimiento de herencia cultural colectiva y una historia compartida a través de una **actividad creativa e interactiva**. Primero a través de la relación entre la artista y las modelos y la transición hacia la co-autoría de las imágenes y posteriormente, cuando pudieron ver las fotografías en la galería y compartieron esa experiencia, se abrió el diálogo a cerca de cómo se veían ellas y comprendieron la visión de la autora, reduciendo la distancia entre las modelos y la fotógrafa.

Autoevaluación e incorporación de la reflexiones de las protagonistas al trabajo de campo:

Parte elemental de este proceso colaborativo fue incorporar las reflexiones de estas mujeres sobre la experiencia etnográfica y facilitar a través de la fotografía un lenguaje visual válido tanto en las disciplinas artísticas como en los estudios sociológicos.

La posibilidad de recibir una crítica por parte de las protagonistas y hacer

visible ante su comunidad el trabajo que habíamos estado realizando fue uno de los hallazgos mas satisfactorios del trabajo de investigación.

Estas imágenes propiciaron el distanciamiento y autoevaluación por parte del propio sujeto de estudio capacitándolas para hacerse **observadoras de su propia identidad**.

La recolección de opiniones de las protagonistas en la galería (una vez se dio por terminado el proceso de recogida de datos y la colaboración) fue básico en esta investigación. Darle la oportunidad a estas mujeres de sentirse parte del trabajo y con la total libertad de opinar sobre el trabajo que se había realizado, abrió un nuevo discurso y un **metalenguaje** en el que se hablaba del proceso dentro del mismo proceso.

El registro de opiniones de las protagonistas a cerca de la experiencia que habían vivido durante la toma de las imágenes y sobre el resultado visual final, fue en si mismo parte del proceso. Este registro del *feedback* en la galería supuso una clausura al trabajo de campo asumido como un proceso colaborativo y de co-autoría con las modelos.

Método recíproco abierto:

La propuesta final generó una serie de modelos de representatividad de la imagen e identidad de un colectivo, esbozando un sistema recíproco en el que tanto la evaluación de las imágenes tomadas como el examen de la perspectiva de la autora por parte de las modelos son cuestionados.

Para llegar a definir este método recíproco y abierto, hubo un proceso previo de adaptación al estado de observación consciente y participante que supuso en gran medida des-atrofiar sentidos en desuso con el fin de incorporar métodos antropológicos al proceso creativo. Esta inmersión constituyó la base del conocimiento etnográfico y también del proceso artístico. La subjetividad y la

proximidad a lo sensorial hizo de este tipo de etnografía un campo de cultivo para el arte y viceversa; también sirvió como una aproximación al concepto de deuda en fotografía y los deberes que se contraen con el modelo durante y después del registro de la imagen.

Se crea de este modo un nuevo terreno donde la estética tiene cabida en las ciencias sociales y donde se evalúa la experiencia de la persona delante de la cámara (modelo), detrás de la cámara (fotógrafo/artista) y como espectador (convirtiéndolas de sujeto de estudio en audiencia), abriendo un diálogo entre los tres agentes colaboradores. Este método se basó en procesos que tienen al protagonista como observador de su propia circunstancia.

David MacDougall (2006) ya apuntaba la necesidad de una hibridación y experimentación en la antropología visual desarrollando nuevos objetivos y nuevas **metodologías alternativas**.

En este estudio se apuntan unos factores que determinan un estado llamemos alternativo en la toma de las fotografías: Los sentidos en desuso en la fotografía, la co-autoría a través de la escucha e implicación de las protagonistas de la investigación, la **capitulación del estudio a través del feedback de las modelos**, la espera como base del retrato, el espacio y las implicaciones psicológicas, las transformaciones tanto del observador como del observado y la deuda como motivador de las conclusiones del estudio. El éxito o el fracaso de este proyecto dependió enteramente de ese **nivel de colaboración y empatía**, y eso fue algo de lo que cobramos conciencia al final con la exposición de las obras.

La cámara y las fotografías resultantes sirvieron como un instrumento cuya finalidad fue servir de **excusa** para observar el mismo proceso fotográfico.

PERSPECTIVAS DEL ESTUDIO:

El microcosmos estudiado en Cambados constituye el corazón de una investigación cuyo objetivo pretendido es global.

Esta es una tesis abierta cuya metodología está diseñada para dar cobijo en el futuro a otras comunidades que comparten características homólogas.

El estudio de la pesca, hace imprescindibles los estudios que desde una perspectiva de género, valoren cuales son las responsabilidades y roles asumidos por las mujeres en este sector: Las maneras en que condicionan su carácter, los niveles de dependencia o independencia en sus hogares y su entorno social y las trayectorias que han seguido desde los modos tradicionales de organización del trabajo hasta la actualidad.

El método experimental propuesto supone actualmente un protocolo a aplicar en otros contextos.

El antropólogo podría beneficiarse de métodos alternativos de representación de la realidad que observan y el artista podría beneficiarse de una disciplina que les lleve a la producción de obra empleando métodos basados en una observación pautada.

Los estudios que implican un desplazamiento hacia nuevos contextos, facilitan la posibilidad de encontrar lo que se definiría como inspiraciones análogas.

En el siguiente anexo se presentan muestras de dos contextos geográficos diversos que propiciaron poner en práctica la dinámica de trabajo diseñada.

6 ANEXO: EL CASO DE ISLANDIA Y SCHEVENINGEN

Uno de los objetivos obtenidos en esta tesis fue la elaboración de un estudio de caso y un método experimental de aproximación a los sujetos que pudiese ser extrapolado y puesto a prueba en otros contextos sociales.

La aplicación de este método supuso localizar casos similares a nivel global en zonas costeras dedicadas a la pesca en culturas y geografías diversas.

Como ya adelanté anteriormente, se presentó la oportunidad de replicar este trabajo de campo en las costas de Islandia y en una comunidad pesquera de Holanda (Scheveningen).

A continuación presento los resultados que se obtuvieron en estos dos contextos y las diferencias y similitudes que se observaron en comparación con el estudio original en Cambados.

EL CASO DE ISLANDIA

En Octubre de 2013 una beca concedida por la embajada de Noruega en España dentro del marco económico de la EEA (EEA Grants) propició el traslado de parte de mi investigación a Islandia por un periodo de tres meses.

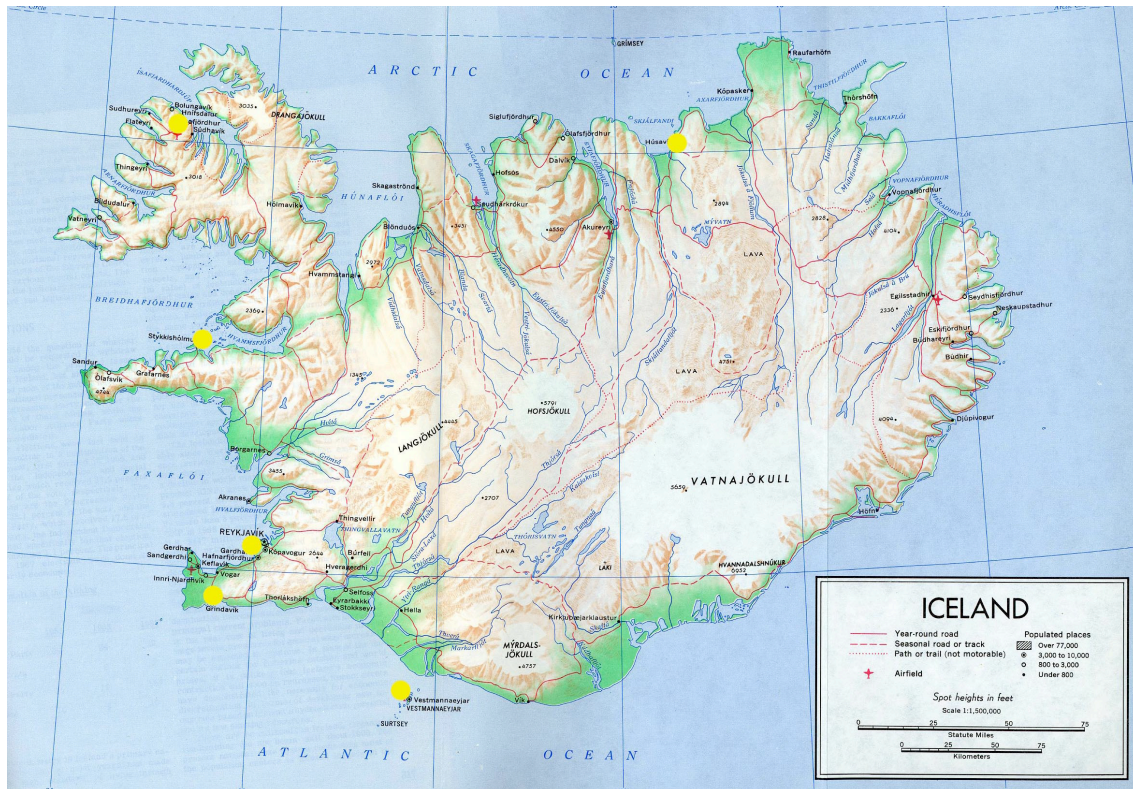
La propuesta presentada para ser considerada como una de las beneficiarias de estos premios fue realizar un proyecto fotográfico “espejo” al que se había realizado en Galicia.

Así un 4 de Marzo de 2014 se llegó a Reykjavik invitada a participar de una residencia artística como parte de la Asociación de Artistas Visuales Islandeses (SIM).

Una vez allí se contactó con investigadoras/ es en el tema de la pesca, la división por género en este contexto y la supervivencia de pequeñas comunidades pesqueras en la isla.

Anna Karlsdóttir, Unnur Dís Skaptadóttir, Margaret Willson o Níels Einarsson fueron los encargados inicialmente de introducir el caso específico de Islandia.

Durante la estancia, se visitaron los núcleos pesqueros mas relevantes: Grindavik, Stikkishulmur, Heimaey, Westfjords...



Se observaron aspectos de la pesca desde una perspectiva de género con la colaboración de mujeres que desinteresadamente participaban en el proyecto.

A través de una observación participante¹⁰⁴, se fueron haciendo anotaciones sobre de la diversificación de los roles de la mujer en la pesca en la isla. Existían reductos dominados (pero no en exclusividad) por las mujeres, pero lo novedoso, en comparación con Galicia, fue la diversidad de roles que estas mujeres desempeñaban y el hecho de que muchos de ellos hubieran sido creados recientemente.

De repente se hacía imprescindible evaluar la medida en que los “Role Models” (modelos a imitar) femeninos en este país influían en el carácter de las propias mujeres y cómo los conceptos de identidad e imagen públicos eran

¹⁰⁴ Pero sin tener la oportunidad de llegar a un punto de colaboración en el proceso fotográfico como fue con las mariscadoras de Cambados.

relevantes en mi estudio y mis observaciones en el caso específico de la pesca.

Igual que anteriormente se había hablado de lo crucial que fue, en el caso del marisqueo en Cambados, poner en una esfera pública lo que se consideraba como privado, en Islandia se demostró la relevancia del hecho de hacer visibles a las mujeres para cambiar la visión de las propias mujeres y su presencia en la sociedad.

Este primer contacto en Islandia se divide en dos terrenos entrelazados:

Uno: El caso de la presencia de la mujer en la pesca y la manera en que su rol en este campo se ha sabido diversificar como resultado de una optimización de las capturas (posiblemente mano a mano con conceptos de ecofeminismo).

Dos: El valor de la imagen pública y la creación de “role models” en el diseño de una identidad femenina.

-La mujer Islandesa y la pesca:

La mujer islandesa es generalmente descrita como independiente y resuelta. Se habla constantemente de la tasa de madres solteras en el país así como de la historia política que ha tenido a protagonistas como Vigdís Finnbogadóttir que en 1980 se proclamaba la primera mujer presidente del mundo dirigiendo un país (fué presidenta hasta que se retiró en 1996) y haciendo que generaciones de niñas, ahora mujeres, asumieran que la mujer estaba absolutamente capacitada para liderar un país.

Esta independencia y capacidad resolutive de la que se suele leer, se atribuye

en muchas ocasiones a que Islandia es una nación dedicada a la pesca. Durante siglos, las mujeres han tenido que tomar importantes decisiones ante la ausencia de los hombres cuando salían al mar.

Las cosas, al igual que en casi todas las comunidades pesqueras, solo podían continuar si las mujeres se encargaban del funcionamiento de todo en tierra, no podían esperar a los hombres para tomar decisiones pues eso significaba una espera de meses antes de poder seguir con sus vidas y las de sus familias de las que tenían que asumir el 100% del cuidado.

En el mar los hombres trabajaban pero en la tierra todo continuaba y había que seguir haciéndose cargo de los alimentos, las propiedades, las familias etc.

Esto es particularmente prominente en la isla de Grimsey que es el punto mas al norte de Islandia. En esta isla que es 5.3 kilómetros cuadrados y que llega al círculo polar ártico, todos los hombres menos 4 residiendo allí son pescadores. El resultado es que debido a que los hombres generalmente están en el mar, las mujeres se hacen cargo de, literalmente, todo en la isla: El banco, la oficina de correos, la escuela, la guardería, restaurante, hostel, oficina de seguros o de vuelos...

Muchas veces se necesita desplazarse, observar, escuchar y comparar para entender de que manera las sociedades que han basado su economía en la pesca y la ausencia en tierra de los hombres ha sido una constante, han favorecido el matriarcado y a su vez una mayor autonomía de las mujeres y unas capacidades para asumir responsabilidades y liderazgo mayores.

Esto permitió compararlo con Galicia y entender muchas de las cosas que se habían estado analizando durante meses en Cambados.

En Galicia, por algún motivo, no se vio tan clara esa relación directa entre la

pesca y la independencia y fortaleza de las mujeres, pero una vez en Islandia, lejos del caso que se observó durante tanto tiempo, se vio mas clara esa relación directa entre la pesca y la autonomía de las mujeres.

De una manera un tanto paradójica, pues era el hombre el que principalmente seguía trayendo el dinero al hogar, estas mujeres fueron ganando en autonomía, orgullo y fortaleza al ser las únicas encargadas de hacer todo. Estas mujeres eran a efectos prácticos madres solteras, y así crecieron niños y niñas que aprendieron quienes eran las personas que dirigían todo lo que sucedía en su entorno. De lo que pasaba en la mar tan solo lo sabían los hombres que, una vez llegaban a tierra no sabían del funcionamiento de lo que habían hecho sus mujeres durante su larga ausencia.

Según Newsweek (2012) donde se comparaba salud, educación, economía, política y justicia en 165 países, se llegó a la conclusión de que Islandia era el país que encabezaba el ranking de los mejores países en los que ser mujer. Así mismo The World Economic Forum ha posicionado a Islandia durante cuatro años consecutivos en el primer lugar del mundo en el que existen los mismos derechos, independientemente del género.

Volviendo al caso específico de la pesca, se encontró una entrevista que se le hizo a Erla Björk¹⁰⁵ que fue crucial en el análisis del caso en este país. Este artículo generó un interés inmediato por poder conocer a esta mujer que hizo que una compañía (Marz) se gestionase y fuese llevada exclusivamente por mujeres.

Tras un mes, tuve la oportunidad de conocerla y tener una conversación

¹⁰⁵Para la revista Grapevine en su número 18 titulada: "In Iceland's Fish Industry, The Women Are From Marz" (En la industria pesquera de Islandia, las mujeres son de Marz).

interesante a cerca de feminismo, trabajo, identidad y ambiciones en Stykkishulmur.

Stykkisholmur se encuentra en la costa norte de la península de Snaefellsnes al norte de Reykjavik; aquí Erla comenzó Marz en 2003.

Se trata de una empresa de procesamiento y exportación de pescado que en los últimos diez años se ha convertido en la única empresa formada exclusivamente por mujeres y una de las mas exitosas en una industria que sigue estando dominada mayoritariamente por hombres.

Erla fue capaz de exponer magistralmente los motivos que hacen diferente una empresa llevada por mujeres. Una mujer capaz de estudiar administración de empresas remotamente desde Stykkisholmur cuando ya era madre de dos niñas¹⁰⁶.

Los trabajos administrativos que le esperaban en Stykkishulmur no resultaban de su interés y por eso tomó la iniciativa de formarse para en un futuro dirigir su propia empresa. Un profesor preguntó un día a una clase compuesta de 120 estudiantes quien quería llevar su propia empresa y mientras la mayoría de los hombres levantaron la mano tan solo Erla y algunas pocas mujeres levantaron las suyas. Aún sin ser originaria de Stykkisholmur, hizo de la pesca su pasión.

Poco a poco y lidiando con nuevos mercados que otras empresas no querían abrir fue contratando a otras mujeres y abrió otra oficina en Dinamarca.

Erla habla de las dinámicas que se generan en una empresa regida por mujeres y lo difícil que le resulta a un hombre integrarse en éstas, siempre puntualizando que si encontrasen a un hombre suficientemente seguro de si mismo como para trabajar entre ellas, no dudaría en contratarlo.

¹⁰⁶Una de ellas de tan solo un año a la que cuidaba su marido cuando ella debía asistir a clases en Reykjavik.

Una feminista que simplemente se considera tal por el mero hecho de creer en la igualdad de oportunidades para ambos géneros y que habla de lo obsoleto del concepto de género describiendo a mujeres masculinas y hombres femeninos.

Erla reconoce dos cualidades reveladoras que caracterizan a un grupo compuesto exclusivamente por mujeres: Empatía e intuición.

De todas las entrevistas que pude mantener con mujeres en la pesca, desde el tratado de la piel de pescado para la costura, las plantas de congelado, la industria farmacéutica etc..., existía algo en común con todas estas mujeres, no querían seguir desempeñando roles que se asignaban a las mujeres por motivos exclusivamente históricos o de género. Estas mujeres en Islandia decidieron montar sus empresas y dirigir las, ser vendedoras o encargarse del marketing de las mismas, así como trabajar en los laboratorios etc... Es algo que todas ven claro, no querían eso para ellas, no querían eso para sus hijos o hijas y rompieron esa cadena.

El valor de los "modelos a imitar" en este país demuestra la necesidad que, independientemente del género, tienen las personas de ver a alguien en quien quisieran convertirse. La imagen que se transmite en esta sociedad de la total capacidad y autonomía de la mujer podría llevarme otra tesis doctoral sobre la identidad femenina en la isla.

Las excusas perpetuas que se suelen aplicar a Islandia con el motivo de su baja población no sirven para dejar de subrayar los logros que la mujer ha hecho en esta sociedad desde hace años. Una vez más, volvemos a procesos en los que la imagen puede provocar en si misma cambios radicales en el comportamiento y en las aspiraciones de los individuos y considero que esto es algo que se ha sabido promover en la sociedad Islandesa. A pesar de compartir

cualidades similares con Galicia, en Islandia se ha sabido hacer una ruptura en la que las mujeres no se avergüenzan de admitir sus aspiraciones y los cambios que están dispuestas a provocar para que se rompan las inercias asociadas al género.

Hay que considerar que la ribera de las costas Islandesas no permite que se den moluscos como para poder generar una industria marisquera y que por consiguiente el trabajo de la mujer en Islandia se limita a aquel que pueden desarrollar en tierra.

El proyecto fotográfico y el proceso en Islandia fue bien distinto al que tuvo lugar en Galicia, pero existía un común denominador que era el de dar visibilidad al trabajo que la mujer desempeña en la pesca en el país.

Las condiciones laborales eran muy distintas, y la historia compartida por las mujeres era bastante diferente a aquella que podían contar las mujeres gallegas, así también, aunque la barrera del lenguaje no era una traba (en Islandia casi todo el mundo se sabe comunicar en inglés), lo que me separaba de ellas era no compartir su cultura. A pesar de haber aparecido en Galicia inicialmente como una persona con un conocimiento pobre de las circunstancias de la mujer rural, siempre había vínculos que me unían a estas mujeres.

En Islandia, la presencia de la mujer en la pesca es mucho más versátil y adoptan cargos desde la cadena de procesado hasta las directoras de la empresa. La pertenencia a familias marineras o dedicadas a la pesca sigue siendo también común y la identificación de estas mujeres con este mundo sigue teniendo mucho peso.

Las conclusiones a las que llegué en Islandia fueron varias:

En Islandia el peso de la imagen de la mujer y el valor que se le ha dado durante los últimos 35 años, sumado a la autonomía e independencia que se

han labrado ante la ausencia de los hombres, han funcionado como propulsores para que estas mujeres rompiesen con todos los estereotipos asignados a su genero en el mundo de la pesca, para asumir puestos y lugares de responsabilidad en tierra.

Los roles se han hecho mas versátiles y ellas mismas son las dinamizadoras de un mayor número de puestos de responsabilidad que justifican la amplia presencia femenina en puestos de toma de decisiones.

EL CASO DE SCHEVENINGEN

En Noviembre (2014) se recibió una invitación a tomar parte en una residencia artística como parte del colectivo *Satellietgroep* en La Haya (Holanda): Un colectivo de artistas que explora a través del arte el impacto ecológico y social del mar en las personas y comunidades en Holanda y el extranjero.

Como parte de su proyecto “Badgast”, promueven el intercambio de artistas a nivel internacional que desarrollen su trabajo bajo estas premisas.

Esta residencia artística se emplea como un método de investigación con el que permitir a artistas y científicos realizar un trabajo de campo y trabajar con artistas locales, comunidades costeras y expertos con el objetivo de evaluar las transiciones en la costa y generar nuevas perspectivas y narrativas.

Se presentó como una nueva ocasión de aplicar el estudio a otra comunidad pesquera y la oportunidad de contrastar resultados a la vez que se articulaba una red mas extensa de comparaciones y ejercicios artísticos con otras comunidades.

En Scheveningen (comunidad costera de La Haya) donde residí durante el mes de Noviembre, evalué la presencia de las imágenes de las mujeres en la pesca tomadas en el pasado y la manera en que ese pasado (ya sin trazas en el presente) se ha convertido en un subproducto creado de la cultura de la zona.

A pesar de que mi estancia en Scheveninguen fue breve, me dio la oportunidad de estudiar una aldea de la costa Holandesa cuyo pasado está fuertemente enraizado en la pesca.

Cuando se comenzó a preguntar sobre la presencia actual de la mujer en la pesca, las respuestas se formulaban en pasado: Las mujeres solían arreglar

las redes, las mujeres solían transportar el pescado del barco a la playa, solían limpiarlo, solían procesarlo...pero ya no lo hacían. Esos trabajos pertenecían al pasado; a un pasado perfectamente documentado en un archivo fotográfico extenso y en pinturas.

Una vez mas, y debido a la escasez de tiempo del que disponía, volví a centrar mi estudio en una comunidad pequeña sin olvidar que existían otras zonas como Yerseke donde la actividad pesquera y la presencia de las mujeres en ella fuese quizá mayor.

El presente de la mujer en la pesca en Scheveningen está vivo y muy presente no solo en museos o archivos fotográficos sino también en distintas esquinas de sus calles en las que se pueden apreciar pinturas o incluso fotografías de gran formato distribuidas en muros.

Comparándolo con la experiencia previa en Cambados, donde el pasado había sido olvidado e ignorado dejando un vacío visual y tangible, en Scheveningen siempre estuvieron orgullosos de estas mujeres y esto puede verse por la multitud de imágenes que puedes encontrar en las calles, los bares, el malecón...Lo mas importante es mantener estos recuerdos presentes y demostrar como esta comunidad está orgullosa de su pasado y cuán valoradas fueron las mujeres en la industria pesquera.

Durante esta estancia, el proyecto necesitó ser re-evaluado en diferentes ocasiones intentando perseguir el objetivo que se había fijado al inicio de estudiar la presencia activa de la mujer en la pesca en Scheveningen.

El resultado de la investigación fue que tras diversas entrevistas, se llegó a la conclusión de que el trabajo que realizaban las mujeres había sido reemplazado por trabajadoras temporales de Marruecos o Turkía que durante las temporadas altas de pesca se desplazaban hasta allí, mientras las redes o se tiraban cuando se rompían o se mandaban a reparar a Europa del Este.

Las continuas respuestas en tiempo pasado hicieron re-pensar la manera en que fotografiar esta presencia o ausencia de la mujer en la pesca.

Existía una presencia de la mujer en la pesca en Scheveningen aunque consistía en traer imágenes del pasado al presente, por consiguiente se decidió recolectar las maneras en que ese pasado estaba presente en las calles de esta comunidad para demostrar de que manera el pasado estaba “presente en el presente”

A esta serie de fotografías se la tituló *Past is Present* tratando de mostrar la manera en que la labor de estas mujeres en la pesca es valorada pero con ciertos rasgos de “mercantilización” de la cultura y el pasado con fines turísticos o incluso de recuerdos .

Las imágenes presentes en las calles eran la clave para mezclar pasado y presente subrayando temas de identidad y tradicionalismo.

Scheveningen sirvió como ejemplo de lo que era un subproducto de la tradición para generar cierto sentido de cohesión e identidad social en una comunidad. Una identidad que ya no estaba viva se mantenía como si de un animal taxidermizado se tratase; presente pero muerta.

Fue paradójico observar la manera en que se recreaban en el pasado mientras en el presente esa imagen ya no existía.

7 ABSTRACT (EN)

INTRODUCTION:

This thesis and photography project are the result of a three-month sojourn in 2012 and 2013, when the author lived with a community of women shellfish harvesters in and around the village of Cambados (Galicia, Spain).

For historical reasons, shellfish harvesting has been a bastion reserved to fisher-*women*, and it represents a victory over nature, over society, and over limitations imposed on women past and present.

Professionalization of shellfish harvesting has been customarily researched from viewpoints related to commercialization and its consequential changes. Thus, there are few in-depth studies dealing with the identity of women and, more precisely, the extent to which all those changes have informed the identity of women shellfish harvesters and the image they project to society.

Works such as that of sociologist Begoña Marugán's call for an approach which is immediately necessary, namely carrying out an analysis of the process of professionalization not only as a social phenomenon, but also with regard to identity and, therefore, cultural imagery in a changing society.

This thesis aims to contribute to the stream emanating from UNESCO which highlights endangered cultural values. In turn, this approach makes this thesis a hybrid document in response to a social demand to put visual and artistic languages at the disposal of the documenting of cultural processes which would, otherwise, remain invisible.

SYNOPSIS (AIMS AND RESULTS)

Getting to live together with these women and taking pictures of them implied a process of “progressive reduction of distrust”, by which the author went from being just a reporter to becoming the transmitter utilized by those women to tell what they wanted to be told, and choose the images they wanted to be shown.

This was a reflective meeting which demonstrated how indispensable the actual protagonists are in the treatment of culture.

It is not the aim of this thesis to become a work of anthropology, but to underscore an approach to a way of life and femininity through an empathic link based on the respect for the subjects at its center.

The common usage of the phrase “take a picture” had to be reassessed in order to analyze the extent to which the photographer betrays the trust of her subject, insofar as the author’s taking on that common usage may imply her assuming the authoritarian, even colonialist, connotations of said phrase as part of the process.

After immersing in an exercise of visual anthropology and sensory ethnography, the author was able to create her own atmosphere, in which the photographs evolved and, even now, await being dissected over and over by their own subjects and their viewers, by testing and analyzing ways by which the “other” gets to identify themselves with an external look.

These images turned themselves into visually perceivable manifestations of immaterial concepts, thus demonstrating how artistic visual languages can document and interpret the subject while respecting them.

From the realm of the visual to reflective ethnography through art-based research, fieldwork was subjected to a ground-breaking approach to data-collection and to the strategies of representation and distribution.

CONCLUSIONS

This thesis constitutes a self-reflective analysis in which the ethnographic work is presented as part of artistic experimentation; an observational laboratory where the concept of “drift” within authorship was allowed to grow and be observed in a struggle against stereotypes. This thesis gathers a variety of voices which try to consider the author’s “emic” point of view as a photographer, bringing forward the outward journey from within, as well as artistic empathy.

The final objective was to forge a feeling of collective cultural heritage and a shared history through a creative and interactive activity. First, through the relationship between the artist and the models, with the subsequent transition to co-authorship of the images; and then, when the models were able to look at the photographs in a gallery and share the experience with their community, through the dialogue about how they saw themselves, thus reducing the distance between models and photographer.

As they become public and are shared by a whole community, these images may foster a process of self-pride, acquiring their own cultural value as they preserve the models’ experience and wisdom (an immaterial cultural heritage).

A fundamental part of this collaborative process was to incorporate the models’ own thoughts regarding this ethnographic experience, and to facilitate, through

photography, a “visual language” as valid in artistic disciplines as in sociological studies.

Bringing to reality the possibility of incorporating the models’ critique, and showing the work carried out before their own community, were among the most satisfactory results of the author’s research work.

These images made it possible for the subjects to step back and carry out a self-assessment, thus becoming observers of their own identity.

In order to reach a definition of this reciprocal and open method, the author went through a previous process of adaptation to a state of conscious and partaking observation which implied, to a large extent, the reanimation of otherwise unused senses necessary to incorporate anthropological methods in the author’s creative processes. This immersion became the basis of both the author’s ethnographic knowledge and the artistic process.

The micro-cosmos of Cambados under research in this thesis is at the heart of a wider work carried out with the aim of becoming global. This is an open project whose methodology is designed to encompass other communities in the future. It already includes two instances where it has been put to work, in Iceland and the Netherlands.

The study of fisheries, depending on their cultural context and the role of women in those diverse geographical environments, makes it indispensable for studies to evaluate, from a gender perspective, the trajectories followed from the traditional modes of organizing work to current ones.

8 RESUMEN-ESPAÑOL

TÍTULO:

PROCESOS COLABORATIVOS DE REPRESENTACIÓN VISUAL DE LA IDENTIDAD FEMENINA EN CONTEXTOS PREDOMINANTEMENTE MASCULINOS:

LA COMUNIDAD DE MARISCADORAS DE CAMBADOS.

INTRODUCCIÓN:

La tesis y proyecto fotográfico que se presenta a continuación, fueron el fruto de la convivencia con una comunidad de mariscadoras a pie de la región de Cambados (Galicia) durante 3 meses entre los años 2012 y el 2013.

Hoy, estas mujeres están organizadas, proponen planes de explotación, han pasado de ser depredadoras a ser cultivadoras, se organizan, luchan contra el furtivismo, resiembran, hablan de la vida de la almeja como la mejor bióloga y transmiten sus conocimientos a las generaciones que hoy están cogiendo el relevo. Son, en definitiva, portadoras de un patrimonio cultural inmaterial femenino que actualmente comienza a ser valorado por las CCAA, por el Estado y a nivel internacional por la UNESCO.

El análisis de este proceso de profesionalización ha sido observado desde puntos de vista que tenían principalmente la mercantilización y los consecuentes resultados como principal motor, pero hay pocos estudios que hayan estudiado esa transición no solo a título social si no también identitario y por consiguiente del imaginario cultural de una sociedad en cambio.

SÍNTESIS:

Esta tesis se plantea servir a la corriente que desde la UNESCO pone de relieve los valores culturales en peligro de extinción, haciendo de ella una tesis híbrida que responde a una demanda social de poner en uso lenguajes visuales y artísticos al servicio de la documentación de procesos culturales que no tienen visibilidad. El riesgo de perder normas de organización y la relación de estas mismas con la naturaleza es una de las prioridades de la UNESCO y parte de los objetivos en los que se suscribe este trabajo de investigación.

El objetivo fue demostrar la manera en que los lenguajes visuales artísticos pueden documentar e interpretar respetando al otro. Los retratos, en muchos casos resultado de peticiones, fueron un encuentro reflexivo en el que se demostró lo imprescindibles que son los protagonistas en el tratamiento de la cultura.

Dos campos autónomos como eran por un lado la antropología y la sociología y por el otro el arte, encontraron un lugar de encuentro en la fotografía, que sirvió como un territorio interdisciplinario. El resultado es autónomo y existe en un espacio emancipado tanto de la antropología como del arte.

En esos tres meses, se aplicaron métodos mas propios de antropólogos o de etnógrafos como fueron: Las historias de vida, las entrevistas en profundidad, el diario de campo y la observación participante. El fin último era demostrar que los retratos en fotografía en muchas ocasiones no se realizan tanto con la vista sino con el oído y tras lograr un complicado proceso de confianza. Estas imágenes consiguieron instaurarse como manifestaciones perceptibles visualmente de conceptos inmateriales.

El proceso que siguió esta investigación consistió en una trayectoria no lineal sino circular en la que las fotografías se desarrollaron dentro de un ambiente de adaptación mutua de la fotógrafa y los modelos y prosiguió hacia la exposición de las mismas y su consiguiente evaluación por parte de las retratadas, testando y analizando maneras en que el otro logra identificarse con una mirada exterior.

Esta exposición de las imágenes se asumió como una deuda y arrojó datos definitivos que ayudaron a evaluar, desde la perspectiva de las protagonistas, el trabajo de la fotógrafa.

CONCLUSIONES:

Desde lo visual a la etnografía reflexiva, desde la narrativa a la investigación de base artística, el trabajo de campo se sometió a una revolución en la recolección de datos y las estrategias de representación y distribución.

Esta tesis propone un análisis auto-reflexivo en el que el trabajo etnográfico se presenta como un campo de experimentación artística, contemplando multitud de voces que tratan de integrar una visión *emic* en el desarrollo y la captura de imágenes.

La tesis contiene multitud de voces y momentos en los que la autora se hace presente y entrelaza sus apreciaciones con las observaciones y los textos de un diario de campo. Esta mezcla de sujetos en la construcción del texto fueron necesarios para comprender profundamente la presencia del autor en el trabajo como investigador y como primer conductor de lo que se sucedía frente a la cámara y frente a sus ojos.

9 RECURSOS:

BIBLIOGRAFIA:

- Aalten, A. (1982, January 1). Women's work and Sexuality in Rural Galicia. *Euromed Working Paper*.
- Aguinaga Roustan, J. (2008, January 1). Ni victimismo ni triunfalismo. Logros consolidados y déficit por conseguir en materia de igualdad en mujeres jóvenes. *Revista De Estudios De La Juventud. Mujeres Jóvenes Del S. XXI*.
- Alonso, L. (1998). *La mirada cualitativa en Sociología*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Alonso Población, E. (2008) *Xénero, Parentesco e Traballo. Un estudo antropolóxico no Concello de Laxe*. Vigo: Xerais-Ecno. Concello de Laxe.
- Alonso Población, E., & Roseman, S. (2012). *Antropoloxía das Mulleres Galegas. As Outras Olladas*. Santiago de Compostela: Sotelo Blanco Edicións.
- Ambrozik, M., & Vettese, A. (2013) *Art as a Thinking Process. Visual Forms of Knowledge Production*. Berlin: Sternberg Press.
- Amorim, I. (2005). Mulheres no sector das Pescas na viragem do Século XIX. Formas de participação na organização do trabalho. *Revista Arquipélago*.
- Araya Gomez, G. (2003). *Etnografía audiovisual y escrita: Una Reflexión desde la Antropología Feminista*. *Revista Austral De Ciencias Sociales*, 153-164.

- Ardener, E. (1975). Belief and the Problem of Women. En *Perceiving Women*. London: Malaby Press.
- Ardener, S. (1975) *Perceiving Women*. London: Malaby Press.
- Ardèvol, E. (2009, Octubre 7). Las Técnicas de los Sentidos: Transformaciones de la práctica Antropológica. Conferencia en IDES, Buenos Aires.
- Ardèvol, E. (1998). Por una antropología de la mirada. Revista De Dialectología y Tradiciones Populares Del CSIC.
- Arias Solís, F. (2010). La Feminización de la Pobreza. *AMFAR: Federación De Mujeres Y Familias Del Ámbito Rural*.
- Armstrong, C., & Catherine, Z. (2006). *Women Artists at the Millenium*. Massachussets: Massachussets Institute of Technology.
- Back, L. (2009). *Portrayal & betrayal. Bourdieu, photography and sociological life*. Oxford: Blackwell Publishing.
- Baer, A. (2005). *El testimonio Audiovisual: Imagen y Memoria del Holocausto*. Madrid: Siglo XXI de España Editores.
- Banks, M. (2010). *Los datos visuales en Investigación Cualitativa*. Madrid: Ediciones Morata, S.L.
- Barthes, R. (1989). *La cámara lúcida. Nota sobre la Fotografía*. Barcelona: Paidós.
- Baqué, D. (2003). *La Fotografía Plástica. Un Arte Paradójico*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Barth, F. (1976). *Los grupos étnicos y sus fronteras*. Mexico: Fondo de Cultura Económica.
- Bateson, G., & Mead, M. (1942). *Balinese Character. A Photographic Analysis*. New York: New York Academy of Sciences.
- Bateson, M.C. (1994). [With a Daughter's Eye: Memoir of Margaret Mead and Gregory Bateson](#). New York: Harper Perennial.
- Bayo, E. (1976). *Trabajos Duros de la Mujer*. Barcelona: Plaza y Janés.

- Bauman, Z. (2004). *Identity*. Cambridge: Polity Press.
- Belting, H. (2007). *Antropología de la Imagen*. Madrid: Katz editores.
- Benglis, L., Chadwick, W., & L. Stoops, S. (1996). *More than minimal: Feminism and abstraction in the 70's*. Waltham: Rose Art Museum.
- Berger, J. (1972). *Ways of Seeing*. London: Penguin Books.
- Beriain, J. (2000). El ser Oculito de la Cultura femenina en la obra de Georg Simmel. *Revista Española De Investigaciones Sociológicas*, 141-180.
- Bourdieu, P. (2000). *La Dominación Masculina*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Britt, L., & Heise, D. (2000). From Shame to Pride in Identity Politics. En *Self, Identity and Social Movements*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Broude, N., & D. Garrard, M. (1996). *Power of Feminist Art*. New York: Harry N. Abrams.
- Broullón Acuña, E. (2010, Enero 1). Culturas Marítimas y Relaciones de Poder. la trayectoria del marisqueo a pie en las Rías Bajas gallegas. *Cuadernos De Estudios Gallegos*, 375-399.
- Broullón Acuña, E. (2011, Abril 1). La política sexual y la segregación ocupacional en las sociedades pesqueras. *Revista De Estudios Feministas*, 73-89.
- Brubaker, R., & Cooper, F. (2000). *Beyond Identity. Theory and Society*. Dordrecht: Kluwer Academic.
- Butler, C., & Mark, L. (2007). *WACK! Art & the Feminist Revolution*. Cambridge: The Mit Press.
- Cabrera Socorro, G. E. Las invisibles mujeres canarias de la costa: vendedoras de pescado, Mariscadoras, Jornaleras, baqueras y Amas de casa. *XIII Coloquio de Historia Canario-Americana*. Conferencia en , Gran canaria.

- Cabrera Socorro, G. (1998). Transformaciones socioeconómicas, organización del trabajo e Ideologías de Género. La Población pesquera de la Graciosa desde una perspectiva de Economía Política. Santa Cruz de Tenerife: Universidad de la Laguna.
- Calo Lourido, F. (1978). *La Cultura de un pueblo marinero, Porto do Son*. Santiago de Compostela: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Santiago de Compostela.
- Capmany, M., & COLITA. (1977). *Antifémina*. Madrid: Editora Nacional
- Caratini, S. (2012). *Lo que no dice la Antropología*. Madrid: Ediciones de Oriente y del Mediterráneo.
- Carpenter, E. & McLuhan, M. (1960). *Explorations in Communication*. Boston: Beacon Press.
- Chatwick, W. (1990). *Mujer, Arte y Sociedad*. Londres: Thames and Hudson.
- Cieraad, I. (2006). *At Home. An Anthropology of Domestic Space*. New York: Syracuse University Press.
- Cole, S. (1991). *Women of the Praia. Work and lives in a Portuguese Coastal Community*. New jersey: Princeton University Press.
- Collier, J., & Collier, M. (1986). *Visual Anthropology. Photography as Research Method*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Corraze, J. (1986). Las comunicaciones no verbales. Madrid: G. Núñez Editor.
- Cottin Pogrebin, L. (1971). *How to make it in a man's world*. West Sussex: Littlehampton Book Services
- Cotton, C. (2004). *The Photograph as Contemporary Art*. New York: Thames and Hudson.
- Davis, F. (2004). *La Comunicación no Verbal*. Madrid: Alianza editorial.
- Debray, R. (1991). *Vida y Muerte de la Imagen. Historia de la Mirada en Occidente*. Barcelona: Paidós.

- De France, C. (1982). *Cinema et Anthropologie*. Paris: Editions de la maison des sciences de l'homme.
- De la Gala González, S. (1991, nº101). Mujer y cambio social en el medio rural gallego. *Cuadernos De Estudios Gallegos*.
- De la Gala González, S. (2000, nº19). Identidad, otredad y etnografía: Experiencias de campo de una etnógrafa nativa. *Revista Agora-Papeles De Filosofía*, 81-94.
- De Miguel Álvarez, A. (2008, nº83). Feminismo y Juventud en las sociedades formalmente igualitarias. *Revista De Estudios De La Juventud. Mujeres Jóvenes Del S. XXI*.
- Dewalt, K., & Dewalt, B. (2010). *Participant Observation: A Guide for Fieldworkers*. Maryland: Altamira Press.
- Dewey, J. (1929). *The Quest for Certainty: A Study of the Relation of Knowledge and Action (Gifford Lectures 1929)*. Whitefish: Kessinger Publishing
- Díaz Méndez, C. (2005, nº75). Aproximaciones al arraigo y al desarraigo femenino en el medio rural: Mujeres jóvenes en busca de una nueva identidad rural. *Revistes Catalanes Amb Accés Obert*, 63-84
- Didi Huberman, G. (2005). *Confronting Images. Questioning the Ends of a certain History of Art*. Philadelphia: The Pennsylvania State University Press.
- Dis Skaptadóttir, U. (2000, nº3). Women coping with change in Icelandic Fishing Community: A Case Study. *Women's Studies International Forum*, 311-321.
- Durán, M. (2007). *El valor del Tiempo. ¿Cuántas horas te faltan al día?*. Madrid: Editorial Espasa Calpe.
- Duteil-Ogata, F. (2007). La photo-interview: Dialogues avec des Japonais. *Ethnologie Francaise. Arret Sur Images. Photographie et Anthropologie*.

- Dwyer, D., & Bruce, J. (1993). *A Home Divided. Women and Income in the Third World*. Stanford: Stanford University Press.
- Edwards, E. (1992). *Anthropology and Photography 1860-1920*. New haven & London: Yale University Press in association with Royal Anthropological Institute.
- Erlandson, D., Harris, E., Skipper, B., & Allen, S. (1993). *Doing Naturalistic Inquiry. A Guide to Methods*. New York: SAGE Publications.
- Falodir, M. (2008). *El Retrato en el Renacimiento*. Madrid: Museo Nacional del Prado.
- Fernández Casanova, C. (1998). *Historia da Pesca en Galicia*. Santiago de Compostela: Biblioteca de Divulgación.
- Ferrarotti, F. (1991). *La Historia y lo cotidiano*. Barcelona: Ediciones Península.
- Fink, L. (2014). *On composition and Improvisation*. New York: Aperture.
- Fisher Sterling, S. (2008). *Role Models: Feminine Identity in Contemporary American Photography*. London: Scala.
- Flores, C. (2007, nº67). La Antropología Visual ¿Distancia o Cercanía con el Sujeto Antropológico? *Nueva Antropología*, 65-87.
- Foster, J., & Froman, W. (2003). *Thresholds of Western Culture: Identity, Postcoloniality, Transnationalism*. New York: Continuum.
- Foucault, M. (1977). *Discipline and Punish. The Birth of the Prison*. New York: Vintage Books.
- Frangoudes, K. (2011). Las mujeres pueden aportar mucho a la pesca si se les permite ocupar su lugar legítimo. *Farnet Magazine*.
- Friedan, B. (1963). *The Feminine Mystique*. New York: Norton & Company.
- Frueh, J., Langer, C., & Raven, A. (1991). *Feminist Art Criticism: An Anthology*. New York: Westview Press.
- Gadamer, H. (2006). *Verdad y Método*. Salamanca: Ediciones Sígueme.

- García Ramos, A. (1912). *Arqueología jurídico-consuetudinaria-económica de la región gallega*. Madrid: Establecimiento Tipográfico de Jaime Ratés.
- García Negro, M., & N.Zotes Tarrío, Y. (2006). O Traballo das Mulleres no Sector Pesqueiro Galego: Análise dos problemas relacionados co su Tratamento Estadístico. *Revista Galega De Economía*, 101-124.
- Giménez, G. (2004). La cultura como Identidad y la Identidad como Cultura. *Instituto de investigaciones Sociales de la UNAM*.
- Godelier, M. (1999). *The Enigma of the Gift*. Chicago: University of Chicago Press.
- Goffman, E. (1991). *Los momentos y sus Hombres*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Gómez Isla, J. (2005). *Fotografía de Creación*. San Sebastián: Editorial Nerea.
- Gómez Pompa, A. (1993). Silvicultura Maya. En *Cultura y Manejo sustentable de los recursos naturales*. Mexico DF: Ediciones MA Porrúa.
- González Flores, L. (2004). *Fotografía y pintura: ¿Dos medios diferentes?* Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- González Vidal, M. (1980). *El Conflicto en el sector marisquero de Galicia*. Madrid: Ediciones Akal.
- Goody, J. (1987). *The interface between the written and the Oral. Studies in Literacy, the Family, culture and the State*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gormley, A. (2007). *Blind Light*. London: Hayward Publishing.
- Granovetter, M. (1978, Mayo). Threshold Models of Collective Behavior. *The American Journal of Sociology*, 1420-1443.
- Grosser, M. (1956). *The Painter's Eye*. New York: New American Library.
- Green, D., & Lowry, J. (2006). *Stillness and Time: Photography and the Moving Image*. Manchester: Cornerhouse Publications.

- Green, D., & Guber, R. (2001). *La Etnografía. Método, Campo y Reflexividad*. Badalona: Grupo Editorial Norma.
- Habermas, J. (1987). *Teoría de la acción comunicativa, vol. II*. Madrid: Taurus.
- Hall, E.T. (1959). *The Silent Language*. New York: Anchor Books.
- Hall, S., & Gay, P. (1996). *Questions of Cultural Identity*. London: SAGE Publications
- Hallam, E., & Ingold, T. (2007). *Creativity and Cultural Improvisation*. New York: Berg Publishers.
- Hamer, J. (1984). Identity, Process and Reinterpretation. The Past made Present and the Present made Past. *Anthropos*, pp. 181-190.
- Harris, M. (1974). *Vacas, Cerdos, Guerras y Brujas. Los enigmas de la cultura*. Madrid: Alianza editorial.
- Hiller, S., & Enzig, B. (1996). *Thinking about Art: Conversations with Susan Hiller*. Manchester: Manchester University Press.
- Howarth, C. (2011). Towards a visual social psychology of identity and representation: Photographing the self, weaving the family in a multicultural British Community. En *Visual Methods in Psychology. Using and Interpreting images in Qualitative Research*. London: Routledge.
- Howarth, C. (2002). Identity in whose eyes?: The Role of Representations in Identity Construction. *Journal of the Theory of Social Behaviour*, 145-162.
- H. Traub, C., Heller, S., & B. Bell, A. (2006). *The Education of a Photographer*. New York: Allworth Press.
- Jacknis, I. (1988, Mayo). Margaret Mead and Gregory Bateson in Bali: Their use of Photography and Film. *Cultural Anthropology Vol. 3*, pp.160-177.
- Katz, J., & Csordas, T. (2003, September). Phenomenological ethnography in sociology and anthropology. *Sage Journals*, pp.275-288.

- Knapp, M.L. (1982). *La comunicación no verbal: El cuerpo y el entorno*. Barcelona: Piados.
- Kosuth, J. (1993). *Art after Philosophy and After: Collected writings, 1966-1990*. Cambridge: The Mit Press.
- Kramarae, C. (1981). *Women and Man speaking: Frameworks of analysis*. Rowley: Newbury House.
- Lacan, J. (1978). *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*. New York: W. W Norton and Company.
- Leacock, E. (1981). *Myths of male dominance: Collected articles on women cross-culturally*. New York: Monthly Review Press.
- Le Breton, D. (2007). *El sabor del mundo. Una antropología de los sentidos*. Buenos Aires: Nueva Visión Argentina.
- Le Breton, D. (2002). *La Sociología del Cuerpo*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Vision Argentina.
- Leroi-Gourhan, A. (1993). *Gesture and Speech*. Cambridge: The Mit Press.
- Levi Strauss, D. (2003). *Between the Eyes. Essays on Photography and Politics*. New York: Aperture.
- Lisón Tolosana, C. (2004). *Invitación a la Antropología Cultural de España*. Madrid: Ediciones Akal.
- Lisón Tolosana, C. (2004). *Antropología Cultural de Galicia*. Madrid: Ediciones Akal.
- Lugon, O. (2001). *El Estilo Documental. De August Sander a Walker Evans 1920-1945*. Paris: Éditions Macula.
- MacAllister, E. (2002). *The role of women in the fisheries sector*. Brussels: Ec/DG Fisheries.

- MacDougall, D. (2006). *The Corporeal Image: Film, Ethnography, and the Senses*. New Jersey: Princeton University Press.
- Mahou Iago, X. (2008). *Implementación y Gobernanza: La Política de Marisqueo en Galicia*. Santiago de Compostela: Escola galega de Administración Pública.
- Malinowski, B. (1922). *Argonauts of the Western Pacific; An Account of Native Enterprise and Adventure in the Archipelagoes of Melanesian New Guinea*. London: Routledge and Kegan Paul.
- Marinas, J. (2007). *La Escucha en la historia oral. Palabra dada*. Madrid: Editorial Síntesis.
- Marinas, J. (2004). *La Razón Biográfica. Ética y Política de la Identidad*. Madrid: Editorial Síntesis.
- Marinas, J., & Santamarina, C. (1993). *La Historia Oral: Métodos y Experiencias*. Madrid: Editorial Debate.
- Marshall, C., & Rossman, G. (1989). *Designing Qualitative Research*. New York: SAGE Publications.
- Martín Dabezies, J. (2011, nº11). La Fotografía de Campo como Registro y Representación: Una Propuesta de análisis que explora las relaciones entre la tecnología, la técnica y el sujeto. *Revista De Antropología Experimental*, pp.159-170.
- Martin Serrano, M. (2007). *Teoría de la Comunicación. La comunicación, la vida y la sociedad*. Madrid: McGraw-Hill/ Interamericana de España.
- Marugán Pintos, B. (2004). *E colleron ese tren...Profesionalización das mariscadoras Galegas*. Santiago de Compostela: Consellería de Pesca e Asuntos Marítimos da Xunta de Galicia.

- Mauss, M. (2007). *Ensayo sobre el Don. Fórmula y función del intercambio en las sociedades arcaicas*. Madrid: Katz editores.
- Mauss, M. (2007). *Manual de Etnografía*. Madrid: S.L Fondo de la Cultura Económica de España.
- McCall, G.J., & Simmons, J.L. (1966). *Identities and interactions: An examination of human associations in everyday life*. New York: Free Press.
- McDermott, J. (1981). *The Philosophy of John Dewey*. Chicago: University of Chicago Press.
- Mead, M. (1970). *Cultura y Compromiso. Estudio sobre la ruptura generacional*. Barcelona: Gedisa.
- Mead, M. (2001). *Growing Up in New Guinea: A Comparative Study of Primitive Education*. New York: Perennial Classics.
- Mellor, M. (2000). *Feminismo y Ecología*. Mexico DF: Siglo XXI Editores.
- Melucci, A. (2001). *Challenging codes. Collective Act in the information age*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Michel, F. (1977). *Discipline & Punish: The birth of the Prison*. New York: Panteon Books.
- Mitchell, J. (1973). *Woman's State*. New York: Mass Market Paperback.
- Monrad Hansen, K., & Hojrup, T. (2003). An Economic Rationale for Inshore Fishing: Simple Commodity production and life mode approach. *State Culture and Life-Modes*.
- Moore, H. (1991). *Antropología y Feminismo*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Muóz Abeledo, L. (2010). *Género, trabajo y niveles de vida en la industria conservera de Galicia. 1870-1970*. Barcelona: Icaria.

- Muñoz Carrión, A. (2008, nº3). El Patrimonio cultural material e inmaterial: Buenas prácticas para su preservación. *Revista Mediaciones Sociales*, pp.495-534.
- Naranjo, J. (2006). *Fotografía, Antropología y Colonialismo (1845-2006)*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Nash, M. (1993). De “ángel del hogar” a “madre militante” y “heroína de la retaguardia”: Imágenes de mujeres y la redefinición de las relaciones sociales de género. *A Muller E a Sua Imaxe*.
- Nash, M. (1983). *Mujer, familia y Trabajo en España (1875-1936)*. Barcelona: Anthropos.
- Nash, M. (1995). *Defying male civilization: Women in the Spanish Civil War*. Denver: Arden Press
- Neis, B., Binkley, M., Gerrard, S., & Maneschy, M. (2005). *Changing Tides. Gender, Fisheries and Globalization*. Manitoba: Fernwood Publishing.
- Ong, W. (1982). *Orality and Literacy. The technologizing of the Word*. London & New York: Routledge.
- Osborne, R. (1987, nº40). Simmel y la “Cultura Femenina” (Las múltiples lecturas de unos viejos textos”. *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, pp. 97-112.
- Pérez Guzmán, T. (1974). *Familias Mariscadoras de la Ría de Arousa: El eslabón mas débil de la cadena*. Navarra: Instituto de Ciencias de la Familia.

- Pérez Serpa, N. (2010). Análisis teórico de la noción de memoria cultural y su importancia para las identidades actuales. *Contribuciones a las Ciencias Sociales*. www.eumed.net/rev/cccss/09/nps.htm
- Pink, S. (2009). *Doing Sensory Ethnography*. London: Sage Publications Ltd.
- Pink, S. (2007). *Visual Interventions: Applied Visual Anthropology*. Oxford, New York: Berghahn Books.
- Pike, K. L. (1964). *Phonemics: A technique for Reducing Language to Writing*. Michigan: The University of Michigan Press.
- Pinney, C. (2011). *Photography and Anthropology*. London: Reaktion Books Ltd.
- Radl, R. (1993). La Nueva Definición del Rol Femenino. *A Muller e a sua Imaxe*.
- Rancière, J. (2011). *El Destino de las Imágenes*. Nigrán: Editorial Politopías.
- Rey-Henningsen, M. (1978, nº70). Galicia. State of Women. *Spare Rib*, pp. 27-30.
- Risco, V. (1994). *Obras completas volume 3. Etnografía*. Vigo: Galaxia.
- Rodríguez Lopez, M. (1968). *Poemas populares Galegos*. Madrid: Ediciones Celta.
- Rodríguez Mattalía, L. (2011). *Videografía y Arte: Indagaciones sobre la Imagen en Movimiento*. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I.
- Rogers, B. (1991). *The Domestication of Women. Discrimination in Developing Societies*. London: Routledge.
- Romaní, A., & Caamaño, B. (1997). Mulleres do Mar. O traballo nas marxes. *Revista Tempos*, Pp. 30-37.
- Roseman, S. (2002). Strong Women and Pretty Girls: Self-Provisioning, gender and Class Identity in Rural Galicia (Spain). *American Anthropologist*, Pp.22-37.

- Rosler, M. (2007). *Imágenes Públicas. La función política de la imagen*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili S.L.
- Ruiz Olabuenaga, J.I. (1996). *Metodología de la investigación Cualitativa*. Bilbao: Universidad de Deusto.
- Santana Talavera, A. (1985). Tecnología y cambio en la pesca artesanal (Arguineguín). *Actas del III Congreso Iberoamericano de Antropología*.
- Santasmarinas Raposo, P. (2006, nº1). ¿Tiene Futuro el Marisqueo?. *Revista Galega de Economía*.
- Scheff, T.J. (1990). *Microsociology. Discourse, Emotion and Social Structure*. Chicago: University of Chicago Press.
- Schensul, S.L., Schensul, J.J., & Lecompte, M.D. (1999). *Essential Ethnographic Methods: Observations, Interviews and Questionnaires*. New York: Altamira Press.
- Schneider, A., & Wright, C. (2006). *Contemporary Art and Anthropology*. Oxford: Berg. Oxford International Publishers Ltd.
- Sequeiros, J.L. (1995). *A Despensa de Area. Cambio Social e Formas Productivas no sector Marisqueiro das Rías Baixas Galegas*. Vigo: Xerais.
- Showalter, E. (2002). *Mujeres Rebeldes. Una reivindicación de la herencia intelectual feminista*. Madrid: Espasa Calpe.
- Simmel, G. (2010). *El Conflicto. Sociología del Antagonismo*. Madrid: Sequitur.
- Strauss, D. (2005). *Between the eyes. Essays on Photography and Politics*. New York: Aperture Foundation Books.
- Strohm, K. (2012). When Anthropology Meets Contemporary Art. Notes for a Politics of Collaboration. *Collaborative Anthropologies*. Pp. 98-124.

- Sullivan, G. (2005). *Art Practice as Research: Inquiry in the Visual Arts*. London: SAGE Publications.
- Thompson, P. (1985). *Women in the Fishing: The Roots of the Power between the Sexes*. Cambridge: Cambridge University Press.
- T. HALL, E. (1982). *The Hidden Dimension*. New York: Anchor Books Editions,
- T. HALL, E. (1990). *The Silent Language*. New York: Anchor Books Editions,
- Torns Martín, T., & Moreno Colom, S. (2008). La Conciliación de las jóvenes trabajadoras: Nuevos discursos, viejos problemas. *Revista de Estudios de Juventud*. Pp. 101-117
- Torras, M. (2007). *Cuerpo e Identidad. Estudios de género e identidad*. Barcelona: Edicions UAB.
- Vanda, N., & De Sousa Henriquez, D. (2008). O papel das mulheres no Desenvolvimento Rural: Uma Leitura para Timor-Leste. *CEFAGE-UE Working Paper. Universidade de Évora*.
- V. Cairns, K. (2004). *Treasures: The Stories women tell about the Things they Keep*. Alberta: University of Calgary Press.
- Wells, L. (1996). *Photography: A Critical Introduction*. Oxon: Routledge.
- Wenders, W. (1997). *The Act of Seeing*. London: Faber & Faber.
- Westermann, M. (2005). *Anthropologies of Art*. Williamstown: Sterling and Francine Clark Art Institute.
- Whiting, J. (1979). *Photography is a language*. New York: Arno Press.
- Willson, M. E. (2013). Icelandic Fisher Women's Experience, Implications, Social Change and Fisheries Policy. *Journal of Anthropology*.
- Worth, S., & Adair, J. (1975). *Through Navajo Eyes: An exploration in Film Communication and Anthropology*. Bloomington: Indiana Univ. Press.

WEB:

AGAMAR: Asociación Galega de Mariscadoras. <http://www.agamar.es/en/>

AMERICAN ANTHROPOLOGICAL ASSOCIATION: <http://www.aaanet.org>

ART AND RESEARCH: Revista de Ideas, Contextos y Métodos.
<http://www.artandresearch.org.uk>

BREAKING BARRIERS FOR WOMEN AND GIRLS: Organización encargada de emponderar a mujeres desde 1881. <https://svc.aauw.org>

CANADIAN COUNCIL OF FISH HARVESTERS: Consejo Canadiense de mariscadores. <http://www.fishharvesterspecheurs.ca>

CENTRAL COAST WOMEN FOR FISHERIES: Organización sin ánimo de lucro basada en California que promueve el conocimiento de las comunidades pesqueras. <http://www.womenforfish.org/>

CULTURA GALEGA: Plataforma asociada al Concello de Cultura Galega.
<http://www.culturagalega.org>

ELISENDA ARDEVOL: Antropología de los Media
<http://eardevol.wordpress.com>

EUROPEAN WOMEN'S LOBBY: Organización cuyo objetivo es promover la igualdad de género en la Unión Europea. <http://www.womenlobby.org>

FEMMEOGRAPHY: Retratos como terapia.
<http://www.femmeography.com/femmes>

FISH WOMEN: Asociación que establece vínculos entre mujeres trabajadoras e investigadores en el mundo de la pesca. <http://fishwomen.org/>

FOOD AND AGRICULTURAL ORGANIZATION: Organización de las naciones Unidas para la Agricultura y la Alimentación.
<http://www.fao.org/gender/gender-home/gender-resources/en/>

FUNDACIÓN MUJERES: Organización no gubernamental sin ánimo de lucro de proyectos de intervención, en los diferentes ámbitos de la participación social, política, económica y cultural, con el objetivo de lograr que la igualdad de oportunidades sea real y efectiva.

www.fundacionmujeres.es

GENDER IN AQUACULTURE AND FISHERIES: Género en acuicultura y pesca- Sociedad de la pesca asiática. <http://genderaquafish.org>

GUIMATUR: Asociación cultural de mujeres en el mar. <http://www.guimatur.org>

INSTITUTE FOR GENDER, EQUALITY AND DIFFERENCE, UNIVERSITY OF

ICELAND: Instituto de género, igualdad y diferencia de la universidad de Islandia. <https://rikk.hi.is>

JOAO PINA: Profesor de antropología Social, University de Kent (UK)- Universidad de Lisboa (Portugal). <http://pina-cabral.org>

MARISCADORA DE O GROVE: Blog de una mariscadora de O Grove. <http://mariscadoraenogrove.blogspot.com>

MUSEO DO POBO GALEGO: <http://www.museodopobo.es>

OMPI: Organización Mundial de la propiedad intelectual-Conocimientos Tradicionales: <http://www.wipo.int/tk/es/>

PESCA DE GALICIA: Plataforma tecnológica de la pesca en Galicia. <http://www.pescadegalicia.com>

QUALITATIVE RESEARCH: Observación participante como método de recolección de información. <http://www.qualitative-research.net>

SENSORY ETHNOGRAPHY LAB-SEL: Laboratorio de etnografía sensorial en la Universidad de Harvard. Promueve combinaciones innovativas entre estética y antropología. <http://sel.fas.harvard.edu>

SENSORY STUDIES: <http://www.sensorystudies.org>

UNESCO: Patrimonio Cultural Inmaterial:

<http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=es&pg=00002>

UN WOMEN: División de Naciones Unidas encargada de emponderar y luchar por la igualdad de las mujeres. <http://www.unwomen.org>

VISUAL ANTHROPOLOGY: Centro de antropología visual de la Universidad de Moscú. <http://visant.etnos.ru>

WOMEN IN FISHERIES: Perspectiva feminista en la pesca. <http://wif.icsf.net/>

10 APÉNDICE VISUAL:

Cambados: Noviembre 2012- Febrero 2013

Las imágenes que a continuación se muestran, son la selección final del trabajo desarrollado en Cambados entre Noviembre 2012 y Febrero 2013.

Esta edición final compuso la exposición que tuvo lugar en el Pazo Torrado en Diciembre de 2013 y el libro que se publicó en el verano de 2014.

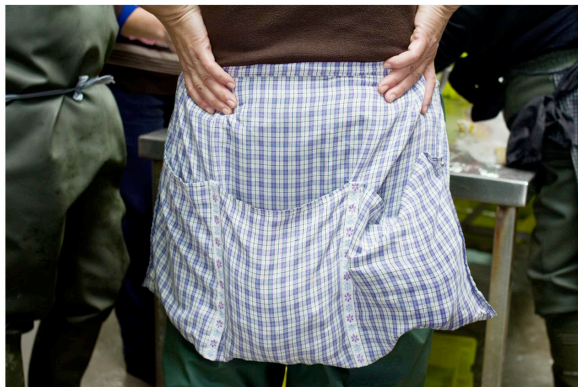
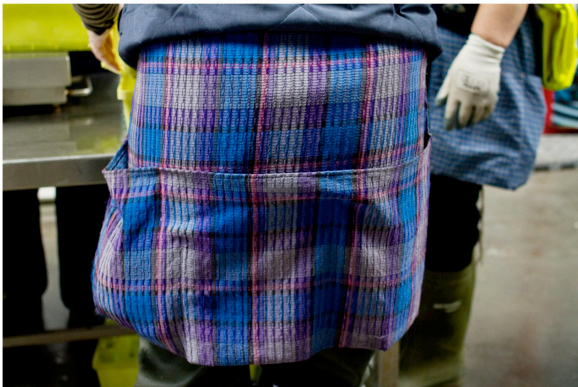
Estas fotografías que se presentan son un inventario visual de las señas identitarias de estas mujeres, de aquellas cosas que apuntaron las protagonistas como de vital importancia (manos-mandiles) ayudándome a subrayar cuales eran esos detalles con los que se identificaban.

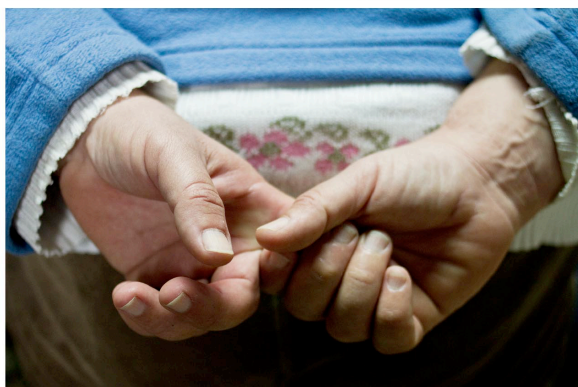
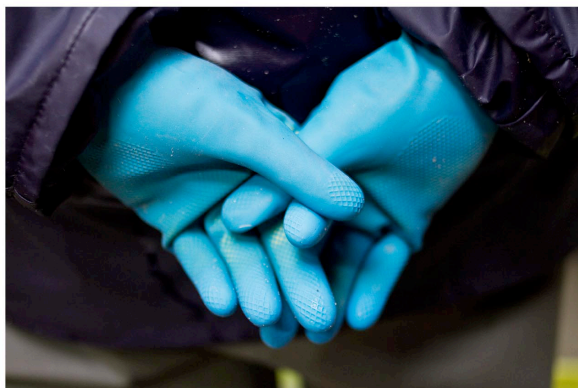
Desde una perspectiva distante pueden verse paisajes, o manos que no sabían que eran fotografiadas o esos mandiles que, muchos hechos a mano, diferenciaban a estas mujeres. Mas adelante se aprecia una aproximación a las protagonistas, un acercamiento que en este caso puede incluso medirse en metros. La fotografía es frontal y no robada, el retrato se solicita y se comparten unos momentos de calma dentro del tumulto.

Estos retratos responden en muchos casos a una petición de ser retratadas, de formar parte de un ejercicio de visibilidad. Son una respiración honda en su día donde las miradas esquivas o directas nos hablan de unas cualidades que revelan ese carácter autónomo y en ocasiones cierta melancolía al estar experimentando los primeros pasos de una auto-interpretación y auto-identificación por parte de las protagonistas.









































Islandia: Marzo-Junio 2014

A pesar de que el periodo de observación en Islandia fue el mismo que en Cambados, los resultados fueron distintos. La población Islandesa, localizada mayormente en la capital y diseminada por el resto de la isla, hizo que el proyecto requiriese diversificar los casos impidiendo largos periodos de observación.

Este acercamiento también respondió a la conclusión a la que se llegó sobre la diversidad de roles que estas mujeres ocupan en la pesca.

Desde el procesado al marketing, desde el repujado de pieles de pescado hasta la industria cosmética, estas mujeres están presentes y activas y han sabido ocupar un lugar en la cadena facilitando una optimización del producto una vez en tierra. El carácter de estas mujeres sigue estando marcado por la ausencia de los hombres en tierra y la asunción de responsabilidades que ello implica, la tradición marinera sigue formando parte de su identidad y el orgullo por lo propio es y ha sido mayor.































Holanda- Scheveningen: Noviembre 2014

El proyecto con el que llegué a esta comunidad pesquera de la costa Holandesa pretendía observar, de la misma manera que en Cambados e Islandia, la presencia de la mujer en la pesca y hacer un análisis de su identidad. Pero experimentó una serie de cambios.

La ausencia de un rol activo de mujeres y la sustitución de mano de obra extranjera en temporadas de demanda no correspondía con la presencia constante de imágenes de mujeres trabajando en este sector en las calles de esta población de la Haya.

En este proceso de adaptación al cambio me sorprendí explorando términos relacionados con la tradición y su mercantilidad. El presente del rol de la mujer en la pesca era prácticamente ausente, pero en cambio se vivía un continuo empleo de esa imagen mitificada hoy inexistente entretejiendo el pasado con el presente como una señal de identidad de la zona.

Mientras en Cambados el presente de la mujer en la pesca estaba vivo pero su pasado visual era prácticamente inexistente, en Scheveningen; el pasado estaba muy presente y perfectamente documentado pero esos roles habían desaparecido.

















